VERSCHIEDENE SKIZZEN, ENTWÜRFE v. STVD. VON LEOPOLD BAUER.







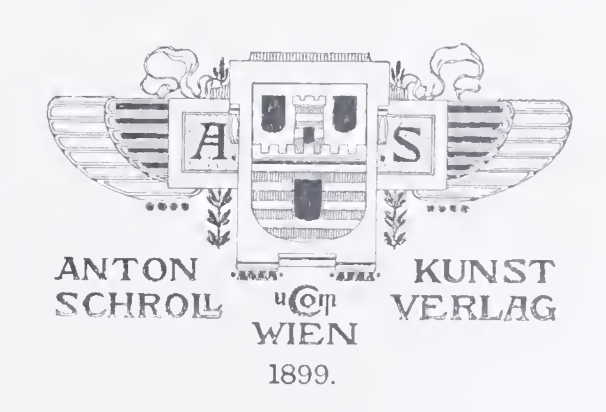




VERSCHIEDENE SKIZZEN ENTWÜRFE UND STUDIEN

EIN BEITRAG
ZUM VERSTÄNDNIS
UNSERER MODERNEN
BESTREBUNGEN IN DER
BAUKUNST VON

LEOPOLD BAUER, ARCHITEKT



1899.

DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.

UNSEREM MEISTER OTTO WAGNER
IN DANKBARKEIT

WENN ICH IHNEN, HOCHGEEHRTER HERR OBERBAURATH, DIESES BUCH WIDME, SO GESCHIEHT ES MIT JENER FREUDE, DIE EIN HERZ EMPFINDET, DA ES IHM VERGÖNNT IST, EINE KLEINE SCHULD DES DANKES ABZUTRAGEN.

IHR GENIUS HAT UNS ALLE KRÄFTIG EMPORGERÜTTELT AUS EINEM LANGEN SCHLAF IN EINEM AUGENBLICK, WO DIE NEUE WELTAUFFASSUNG SCHON GEWALTIG AN DIE MORSCHEN THORE UNSERER ZEIT POCHT. EIN UMSCHWUNG, DER SELBST IM HUMANISMUS NUR EIN SCHWACHES VORBILD ERBLICKEN KANN, BEREITET SICH IN ALLEN GEISTERN VOR; AUCH DIE ARCHITEKTEN, SIE AN DER SPITZE, TRETEN IN DEN KAMPF DER NEUEN IDEALE.

ALS ERSTE FRUCHT MEINER BISHERIGEN THÄTIGKEIT ÜBERGEBE ICH DIESES BUCH DEM DRUCKE. WENN ES IMSTANDE IST, IHREN BEIFALL ZU FINDEN, SO WILL ICH MICH ZUFRIEDEN GEBEN.

VORWORT.

Die Kunst mag im Verfalle begriffen sein oder einer neuen Blüte entgegengehen — immer beseelt den Träger der Kunstidee ein Hoffen auf größeres, auf nur geahntes Werdendes, das ihm Muth und Kraft zu neuen Thaten verleiht.

Es ist derselbe Sehnsuchtsdrang, der alte Messiastraum der Menschheit, der uns am Ende dieses Jahrhunderts erfasst. Eine Spannung sondergleichen bemächtigt sich unserer Künstler, denn allerorten sieht man die ersten Anfänge einer neuen Kunst emporsprießen. Zumal Wien scheint seit der Berufung Otto Wagners an die Akademie der bildenden Künste der Ausgangspunkt einer modernen architektonischen Richtung zu sein.

Wo Neues entsteht, muss es erst mit dem Alten um seine Daseinsberechtigung kämpfen. Das Erscheinen der Schrift Otto Wagners »Moderne Architektur« bot einen willkommenen Anlass zu einem kleinen Federkriege, der zum Theil in wenig nobler Weise sogar anonym geführt wurde.*) Sempers geniales Buch »Der Stil« wurde von gegnerischer Seite als eine scheinbar recht wirksame Angriffswaffe benutzt, um den Argumenten wenigstens einen wissenschaftlichen Nimbus zu geben. Insbesonders das »Princip der Bekleidung in der Baukunst«, welches in manchen Theilen wohl eine Zweideutigkeit zulässt (wie so viele Thesen der Baukunst!) — wurde mit einer Willkür ausgelegt, die in der Wissenschaft sonst höchstens bei der Theologie gebräuchlich ist. Die meisten Beweisgründe gegen unsere moderne Baukunst verlieren jedoch ihre überzeugende Kraft gänzlich, wenn wir die allgemeine Entwickelungslehre, vor allem die Errungenschaften Darwins und Lamarks in Betracht ziehen.

*) Eine rühmenswerte Ausnahme macht das treffliche Buch von Richard Streiter »Architektonische Streitfragen«. Wenn man diesem Buche auch nicht in allem zustimmen kann, so ist es doch ein Muster sachlicher Kritik.

In den folgenden Abhandlungen ist ein Versuch gemacht, anzudeuten, in welcher Weise die Ergebnisse unserer wissenschaftlichen Forschungen, unserer hochentwickelten Technik, unserer modernen Cultur mit der Kunst wieder zu einem harmonischen Ganzen zusammenstreben. Das endgiltige Resultat dieser Bewegung muss ja unsere moderne Kunst sein!

Viele Tendenzen, die ich hier ausspreche, liegen sozusagen in der Luft und sind schon von anderen öfters hervorgehoben worden. Ich unterlasse es, Namen zu nennen, da ein vollständiges Register unmöglich wäre. Zum Theil sind aber die hier wiedergegebenen Ansichten rein persönliche, und ich bitte daher im vorhinein, für etwaige Irrungen meinerseits nicht die ganze Richtung verantwortlich zu machen. Die Überzeugung jedoch, dass es unbedingt zu einer Vertiefung in den Geist der Architektur führen müsse, wenn allen zeichnerischen Publicationen auch gleichzeitig die Gesichtspunkte der Verfasser beigegeben sind, unter denen sie entworfen wurden, hat auch mich zu der folgenden Art und Weise der Veröffentlichung gedrängt. Ist es schon schwer, bei derartigen Betrachtungen belanglose Phrasen zu vermeiden und logisch vom Anfang bis zum Ende das Thema durchzuführen — so ist es noch vielmal schwerer, die Ergebnisse auch wirklich in Form umzusetzen.

In diesem Sinne bitte ich um eine freundliche Beurtheilung dieses Buches.

Wien, im November 1898.

Leopold Bauer.

INHALTSVERZEICHNIS.

TEXT

(MIT 18 ILLUSTRATIONEN):

TAFELN:

STUDIE ZU EINEM PARKEINGANG.



A. MODERNES GEWERBE.

I.

VERSUCH EINER ENTWICKELUNG DES SCHÖN- ○ ○ HEITSBEGRIFFES IM MODERNEN SINNE. ○ ○

Wenn wir das Schönheitsideal verschiedener Völker und verschiedener Zeiten betrachten, so werden wir einigermaßen in Erstaunen gerathen, welch ein variabler Begriff »schön« ist. Im ersten Augenblick wird man gewiss geneigt sein, die Laune und Willkür der Völker als Ursache dieser Verschiedenheit anzuführen. Jedoch mit Unrecht; der einzelne Mensch vermag allerdings willkürlich zu handeln — aber ganze Völker, Summen von Millionen Einzelwesen können als solcher Sammelbegriff niemals gesetzlos handeln.

Wie die ganze organische Natur den Gesetzen Darwins unterworfen ist, so sind es auch alle von Menschenhand hergestellten Gegenstände; diese sind zwar nicht Theile seines Körpers, aber doch Theile seines Geistes, welche als solche der allgemeinen Entwickelungslehre unterliegen.

Solange der Mensch eine so niedere Culturstufe eingenommen hatte, dass er bloß von Instincten, nicht durch Überlegung und Vernunft geleitet wurde, war er unfähig, unnatürliche Handlungen auszuführen. Mit dem ersten Dämmern der Vernunft war er schon Irrthümern ausgesetzt. Um die Großartigkeit und den Zusammenhang in der Natur zu erkennen, dazu genügt eben ein Fünkchen Vernunft nicht. Mit dem Verkennen der Natur hängt auch schon der Begriff »unnatürlich« zusammen. »Es irrt der Mensch, solang er strebt« — das konnte schon der prähistorische Höhlenbewohner sagen. Ohne Vernunft, ohne Erkenntnis wäre der Mensch nie versucht gewesen, von dem Natürlichen abzuweichen. »Aber vom Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen; denn an welchem Tage du davon issest, wirst du des Todes sterben«[*]) — diese Stelle der Bibel kann vielleicht auch in der Art erklärt werden.

[*]) 1. Buch Mosis, Cap. II, Vers 17.

Natürlichkeit und Vernunft stehen zueinander in wechselnden Verhältnissen. Wir können uns den Vorgang etwa so vorstellen: Das absolut Unvernünftige und das Natürliche fallen zusammen. Mit beginnender Vernunft entfernen wir uns immer mehr von der Natürlichkeit, bis wir jene Stufe erreicht haben, auf welcher wir unsere Irrthümer theilweise einzusehen vermögen und mit steigender Vernunft und Aufklärung uns wieder dem Natürlichen zuwenden, bis die absolut größte Vollkommenheit der Vernunft uns wieder mit dem Natürlichen vereint.

Sehr schwer, ja fast unmöglich ist es, zu constatieren, ob wir uns noch immer von dem Natürlichen entfernen, oder ob wir uns demselben schon zuneigen; wer sollte da Richter sein? Wissen wir, ob eine ferne Zeit unsere »Aufgeklärtesten« nicht auf eine ähnliche Stufe der Unnatur stellen wird, wie wir die Fetisch-Anbeter? Oder werden nicht viele unserer heutigen Gesetze mit der Inquisition oder Folter verglichen werden? Wer könnte diese Frage beantworten, da wir die absolute Natürlichkeit nicht kennen, ja kaum ahnen.

Was für Lebewesen die Natürlichkeit, ist für alle Gebrauchsgegenstände derselben die Zweckmäßigkeit. Zweifellos fällt der Begriff »Zweckmäßigkeit« und »Schönheit« in diesem großen Kreislauf nach der Natürlichkeit nur dort zusammen, wo das absolut Vernünftige auf dem Punkte des Natürlichen steht. Die absolute Zweckmäßigkeit können wir ebensowenig erfassen als die absolute Natürlichkeit, wir vermögen sie nur zu ahnen Wie alles Abweichen von der Natürlichkeit Leben ist, so ist alles Schöne ein Abweichen von der absoluten Zweck-

mäßigkeit. Verfolgen wir aber die Schönheitsbegriffe ihrer ganzen Entwickelung nach, so sehen wir, dass dieselben immer mehr bestrebt sind, sich dem absolut Zweckmäßigen zu nähern, welches nach einer unendlichen Reihe von Jahren den Schönheitsbegriff überhaupt vorstellen wird. Wir können daher auch sagen: Das Überlebende, das Dauernde irgend eines Schönheitsbegriffs wird immer das der absoluten Zweckmäßigkeit am nächsten Kommende sein. Der ewig dauernde Schönheitsbegriff, der objective, der von der Menschheit überhaupt unabhängig ist und von ihr nie erreicht werden kann, ist also die Zweckmäßigkeit. Alles Menschenwerk, das diesen Begriff mit unseren unvollkommenen Mitteln verkörpern will und daher nothwendigerweise von ihm abirren wird, stellt uns den zeitweiligen, subjectiven Schönheitsbegriff dar. Dieser wechselt selbstverständlich mit der Verarbeitungsweise der Materialien, mit dem Umschwung unserer Lebensgewohnheiten und Sitten. Die subjectiven Schönheitsbegriffe aller Völker, aller Zeiten haben aber doch etwas Gemeinsames, das wir vielleicht oft nur schwer zu erfassen vermögen, vielleicht nur ahnen: die Richtung nach dem absolut Schönen, dem Zweckmäßigen. Man wird mir vielleicht einwenden, dass wir die Begriffe, welche uns unfassbar erscheinen oder in unendlicher Zeit erst zusammenfallen werden, nicht schon für die Gegenwart in Rechnung ziehen sollen. Dies ist jedoch nicht richtig; denn auch der Mathematiker rechnet mit dem unfassbaren Begriffe »unendlich« und kommt dabei zu greifbaren Resultaten. Ja, wenn wir genauer nachdenken, sind jene unfassbaren Begriffe wie Unendlichkeit die natürlichen. Nur wir mit unserem bloß dreidimensionalen Begriffsvermögen müssen uns alles endlich vorstellen, sobald wir es begreifen wollen.

Ist die absolute Zweckmäßigkeit etwas für uns Unverständliches, Unerreichbares, so ist die relative Zweckmäßigkeit irgend eines Zeitalters für uns fassbar, und wir bezeichnen sie in Bezug auf ein Volk, ein Zeitalter mit »Stil«. Falls die vorhergehenden Schlüsse richtig sind, haben wir hier eine Erklärung, warum die Meinungen über das Verhältnis der Begriffe »Schönheit« und »Zweckmäßigkeit« bei den verschiedenen Ästhetikern oder Künstlern auseinandergehen. Der bekannte Satz, dass das Schöne im letzten Grunde zwecklos sei, ist, nach dem Obenstehenden, zweifellos richtig, denn jede Verkörperung des Zweckmäßigkeitsbegriffes ist nothwendigerweise zugleich eine Abweichung von demselben. Für uns kann daher der Begriff »Schönheit« niemals durch die bloße Zweckmäßigkeit erklärt werden, da es ja gerade das Abweichen von ihr ist, welches einem Phantom ermöglicht, Körper zu werden. Ebensowenig lässt sich jedoch leugnen, dass der höchste Schönheitsbegriff nach einer unendlichen Reihe von Jahren (d. h. menschlicher Voraussicht nach niemals) mit der absoluten Zweckmäßigkeit zusammenfallen, also die »objective Schönheit« und »absolute Zweckmäßigkeit« dasselbe sein würden. Das Verhältnis dieser beiden Begriffe lässt sich vielleicht in den Satz zusammenfassen: »Schönheit ist Zwecklosigkeit, welche sich in der Richtung nach der ‚absoluten Zweckmäßigkeit‘ entwickelt.«

Man wird hier einwenden, bei der Musik, Malerei, Tanzkunst, Bildhauerei träfe dies nicht zu. Aber gerade diese Fähigkeit, uns für die unvollkommene Erkenntnis der Natur dadurch zu entschädigen, dass wir uns auf menschlicher Grundlage ein Zauberreich schaffen, die reine Kunst, eine Welt, in der wir selbst schaffen und walten können, gerade dies gehört zu den phänomenalsten Lebensäußerungen der Menschheit. Nichtsdestoweniger dürfte der vorerwähnte Grundsatz auch hier Bestätigung finden. Der absolut vollkommenste Zustand der Menschheit, in welchem wir die Natur in ihrer ganzen Größe zu erkennen vermöchten, wird nämlich weder eine Religion, noch die aus ähnlichen Motiven hervorgegangene Kunst brauchen; denn beide haben ihren Ursprung nur in der mangelnden Erkenntnis der Natur und ihrer Kräfte, und ihr vornehmlichster Zweck ist, uns über die Armseligkeiten des Erdenlebens hinwegzutäuschen.

II.

DIE ANWENDBARKEIT EINIGER VON DARWIN VERTRETENER GRUNDSÄTZE AUF UNSERE KÜNSTE UND GEWERBE.

Die Wirkung der Gewohnheit. Überleben des Bestangepassten, Bestconstruierten, Zweckmäßigsten.

Den letzten Urgrund der Gefühle »schön« und »angenehm« können wir nicht ergründen; wohl aber wissen wir auf Grund vieler Beobachtungen, dass diese Gefühle der Wirkung der Gewohnheit unterworfen sind. Unangenehmes kann uns angenehm, sowie Hässliches schön werden, wenn wir uns daran gewöhnen. Aber nicht alles Unangenehme, nicht alles Hässliche kann diese Umwandlung durchmachen. Es wird viele Dinge geben, die wir trotz aller Gewohnheit nicht für angenehm und schön finden können. Die »Auslese« festzustellen und unter welcher Bedingung die Gegenstände überhaupt Aussicht haben, für uns den Begriff »schön« zu erzeugen oder diesen Begriff dauernd zu erhalten, soll der Zweck der folgenden Zeilen sein. Man möge dabei entschuldigen, wenn ich hie und da etwas weit zurückgreife, aber Gesetze, welche wir durch Tausende von Jahren verfolgen können, haben eben umso eher Aussicht, auch für die nächsten fünfzig oder hundert Jahre zu gelten.

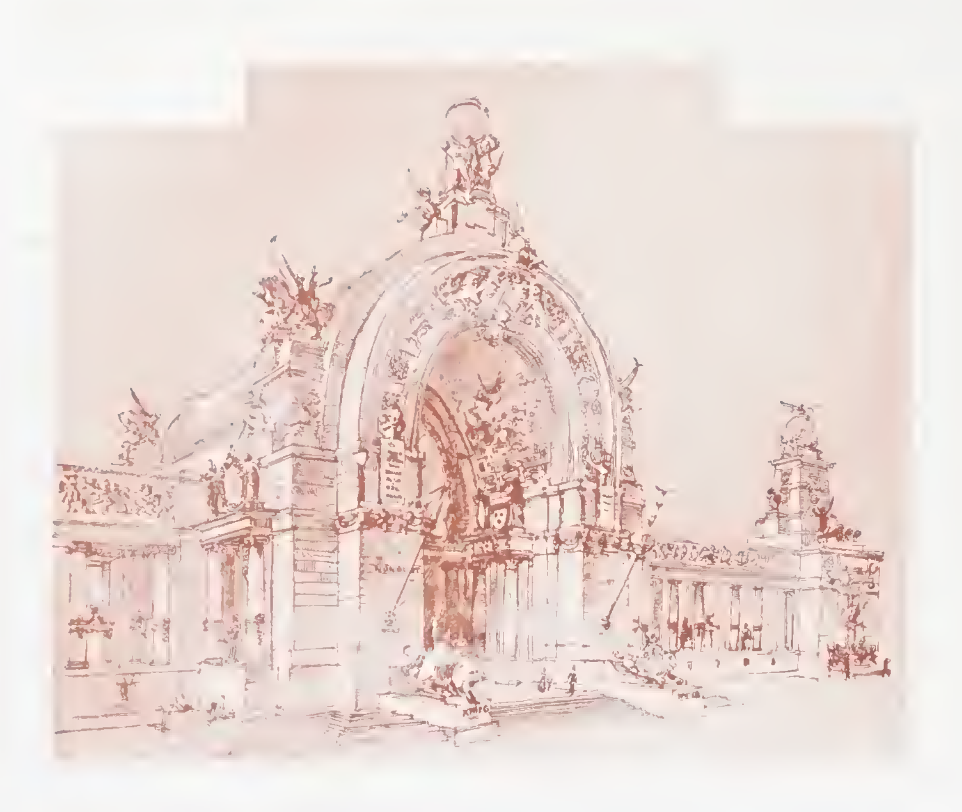
Der Sinn für Schmuck, für auffallende Farben ist bereits bei vielen Thieren ausgebildet. Derselbe wird durch die »geschlechtliche Zuchtwahl« verstärkt. Wir haben hier zweifellos den rohesten Begriff des Schönempfindens, ein Stadium, das der Mensch schon vor undenklichen Zeiten durchgemacht hat. Die Auswahl, welche die Weibchen treffen, hängt mit keinerlei Instinct zusammen, sondern geschieht aus freiem Willen infolge von Überlegung. »Wenn das Vogelweibchen unfähig wäre, die Farbenschönheit, die Zieraten und die Stimme ihres männlichen Genossen zu schätzen, so würde alle Mühe und Sorgfalt, die er in der Entwickelung seiner Reize aufwendet, vergeblich sein, und dies ist unmöglich zuzugeben. Warum gewisse glänzende Farben Vergnügen schaffen, kann meines Erachtens nach ebensowenig erklärt werden, wie die Ursache, warum gewisse Geschmäcke und Gerüche angenehm sind. Etwas hat aber die Gewohnheit mit dem Resultat zu thun, denn das, was anfangs unseren Sinnen unangenehm ist, kann schließlich angenehm werden, und Gewohnheiten sind vererblich«.*)

Eine der ersten Kundgebungen der Vernunft beim Menschengeschlechte war zweifellos die Thatsache, dass der Mensch diese Verzierungen, Verschönerungen an sich selbst vorgenommen hat. Infolge der geschlechtlichen Zuchtwahl, sowie durch die Wirkungen der Gewohnheit hatte sich aus diesen Verzierungen und Bemalungen etwas Charakteristisches — ein Stil sozusagen — entwickelt; wie dies ja bei der natürlichen Entwickelung der Thierarten ebenfalls der Fall ist, welche uns zum Schlusse ausgeprägte Thiercharaktere zeigt. Gerade so wie diese Thierarten aus einer unbekannten einheitlichen Form entstanden sind und schließlich wieder zur Einheit zurückstreben, so ist dies auch mit den ästhetischen Begriffen der Fall, welche ursprünglich bei dem ersten Erfinden des »Sichselbstschmückens« durch die Gewohnheit zu einem einheitlichen Stil zusammengehalten worden sind und später in der gleichen Weise wie die Thierarten variierten. Das schließliche Resultat war das verschiedene Schönempfinden der Völker. Das stilbildende Element innerhalb eines Volkes war aber immer wieder die Gewohnheit.

Wie bei Thieren die Organe durch vermehrten Gebrauch nach der Richtung ihrer Thätigkeit immer mehr ausgebildet werden, so geschieht dies auch mit unserm Empfinden für die Schönheit: dasselbe wird immer mehr im Sinne der gewohnten Bethätigung vervollkommnet werden.

Mit der steigenden Cultur documentierten die Völker dieses durch die Gewohnheit entstan-

*) Charles Darwin, Die Abstammung des Menschen und die Zuchtwahl in geschlechtlicher Beziehung.



STUDIE ZU EINER EINGANGSHALLE.

dene Empfinden für die Schönheit in allen ihren Gewerben und Künsten. Wir geschichtlich jetzt ferner Stehenden überblicken diese Epochen und unterscheiden sie in Stile, deren keinem wir die Berechtigung versagen können. Früher von einander abgeschlossen lebenden Völkern ist diese Unterscheidung jedenfalls nicht so leicht gefallen. Sie kannten meist nur einen Schönheitsbegriff: ihren durch die Gewohnheit entstandenen Stil. Alles andere musste für sie mehr oder weniger hässlich sein.

So werden die Perser den griechischen Stil genau so barbarisch empfunden haben, wie die Griechen den persischen. Bei Stilarten, welche ineinander übergiengen, wird man sich wieder kaum einer Änderung bewusst worden sein.

Wir sehen hier einige merkwürdige Schlaglichter auf unsere moderne Bewegung in Kunst und Gewerbe fallen. Einestheils ist unser Empfinden für Schönheit in diesem Jahrhundert auf fast alle existierenden Stilarten ausgedehnt worden, dasselbe musste demnach umso charakterloser werden, je mehr andere Stile in sein Bereich gezogen wurden.

Anderseits sind wir uns auch heute bei der Fortentwickelung aller dieser Stilarten nicht vollkommen dieser Veränderungen bewusst, obwohl zwischen unserer modernen Bauweise und jener der Renaissance oder des Mittelalters schon ein beträchtlicher Unterschied ist. Gewiss ist, dass wir wieder nach einem neuen, einheitlichen Stilcharakter streben, aber, zum Unterschied gegen alle früheren Epochen, diesmal nicht auf der Geschmacksbasis eines vorherrschenden Volkes, sondern derjenigen der gesammten Culturwelt. Die Geschmacksrichtungen der einzelnen Zeiten und Völker werden sich bei dieser Stilentwickelung gerade so verhalten, wie früher in Bezug auf ein kleines Volk die individuellen Geschmacksverschiedenheiten*): die Gewohnheit wird schließlich die verschiedenen einander widerstrebenden und widersprechenden Empfindungen ausgleichen, um die Geschmacksbasis für einen neuen Stil zu bekommen. Es ist nun die bedeutsame Frage: Was kann durch die Gewohnheit so verstärkt werden, dass es einen Stilcharakter bekommt, und was hat Aussicht, in dem Kampfe der jetzt noch durcheinanderwogenden, verschiedenartigen Empfindungen für Schönheit den Sieg davon zu tragen.

Nehmen wir zuerst an — alles — und greifen wir mit unserm Beweise wieder zurück in die Thierwelt.

Es wird gewiss auch vorgekommen sein, dass Weibchen nach ihrer Laune an irgend einer Naturwidrigkeit der Männchen Gefallen finden konnten. Dieser unnatürliche und zweckwidrige Geschmack, zum Ausgangspunkt einer Zuchtwahl gemacht, welche diesen Fehler von Generation zu Generation verstärkt, müsste zweifellos zum Untergange der betreffenden Thiergattung führen, da sie im Kampfe ums Dasein mit den nach vernünftigen Principien entwickelten Gattungen nicht concurrieren könnte. Dieser Fall hat bei den Menschen früher stattgefunden und findet bei den wilden Volksstämmen wohl noch heute statt. Völker, bei denen der Begriff »Verschönerung des Körpers« noch in einem naturwidrigen Beschnitzeln, Bemalen, Tätowieren, in Deformierungen der Füße und Köpfe besteht, konnten sich viel weniger ent-

*) Das individuelle Moment wird gerade so wie das nationale in unserer modernen Kunst missbraucht. Einestheils will man den erlösenden Stil und jammert, dass man denselben nicht habe, anderseits schreibt man lange Spalten über nothwendige Förderung der Individualität der Künstler. Es kann kaum zwei größere Gegensätze geben. »Stil« heißt doch, dass die einzelnen Individuen auf gewisse Geschmacksverschiedenheiten verzichten müssen, damit ein Gesammtausdruck des Geschmackes zustande komme. Es ergibt sich daraus auch, dass ein Stil umso einfacher sein muss, je mehr Individualitäten er vertritt, und je geistreicher dieselben sind. Denn im letzteren Falle wird das Resultat des Geschmackes ein ungemein einfaches, aber geistreiches und schönes, sein müssen, um allen zu genügen. Daher hat auch das geistreichste und phantasiebegabteste Volk, die Griechen, den einfachsten Baustil.

wickeln, als etwa die kaukasische Race, welche derartige barbarische Operationen schon sehr früh aufgegeben zu haben scheint.

Der Culturmensch scheint gegenüber den anderen Thierarten oder selbst den niedrigeren Menschenracen nur deswegen der Überlegene zu sein, weil seine geschlechtliche Zuchtwahl meist nur durch einen Geschmack beeinflusst wurde, der sich hauptsächlich auf die zweckmäßigste Ausbildung des Körpers erstreckte. Wir können nach dem bekannten Beweismaterial der Naturforscher auch schließen, dass zwar jedes Empfinden für Schönheit, jeder beliebige Geschmack Berechtigung habe (und auch jedenfalls einmal vorhanden gewesen sein wird), dass die Träger desselben aber umsomehr Aussicht haben, zu überleben und ihren Geschmack weiter fortzupflanzen, je mehr sie ihn mit der Zweckmäßigkeit in Einklang bringen.

Schließen wir von dieser Ordnung in der lebenden Natur zurück auf die Ordnung unter den Menschenwerken, welche genau analog dem Vorherbeschriebenen verlaufen muss, da sie in derselben Weise von dem Schönheitsempfinden der Menschen abhängt. Der resultierende Gedanke wird dann etwa lauten: Wir können uns dauernd nur an das Praktische, relativ Zweckmäßige gewöhnen — da alle Träger einer andern Richtung degenerieren und zugrunde gehen müssen — nur dieses kann daher für unsere Stilbildung in Betracht kommen. Das Dauernde eines Schönheitsbegriffes ist immer das ihm innewohnende zweckmäßige Element desselben.

Zur besseren Verdeutlichung möchte ich folgende Betrachtung anführen. Der Stuhl ist ein Gebrauchsgegenstand, der schon frühzeitig im Inventar der Menschheit erscheint. Der Zweckmäßigkeitsgedanke des Stuhls ist, eine Fläche zu bilden, welche den Körper in einer gewissen ruhenden Lage unterstützt. Verschiedene Felsstücke, liegende Baumstämme etc. mögen die Ursache gewesen sein, dass die Menschheit das Bedürfnis nach einem Stuhl empfand. In Gegenden, wo diese natürlichen Sitzgelegenheiten nicht häufig waren, mögen etwa Holzklötze an die Stelle derselben getreten sein. Diese rohe Verkörperung des Zweckgedankens konnte aber unmöglich lange andauern. Der rastlose Erfindungstrieb der Menschheit setzte immer Besseres an die Stelle des ursprünglich so unbeholfenen Möbels, und nach und nach wurde so die relativ zweckmäßigste Form erfunden, über die wir auch bis heute noch nicht



STUDIE ZU EINER BRÜCKE MIT AUSSICHTSTHURM.

hinausgekommen sind, die Type mit Sitzbrett, Füßen und Lehne. Dieses der Zweckmäßigkeit relativ nahekommende Princip eines Stuhles hat sich durch die Jahrtausende unserer geschichtlichen Zeit erhalten. Wie oft wechselten aber indessen alle Nebensächlichkeiten eines Stuhles, die von der Zweckmäßigkeit nicht berührt werden. Alle Menschenalter änderte man die Art der Verzierungen, die Ornamente, die Bemalung der Stühle,

des Rococos oder der Empirezeit, noch immer unserm Geschmack zu, und wir müssen sie direct als Vorbilder für unsere modernen Schöpfungen auffassen.

Wie der einfache Stuhl in der historischen Reihenfolge der Stühle der Überdauernde, der Überlegene gegenüber den reicher verzierten war, so wird er es auch ferner sein, wenn diese Reihenfolge sich zu einem Nebeneinander gestaltet, wie dies in unserm Jahrhundert der Fall ist.

Ein ähnlicher Vorgang wird auch bei allen anderen Gebrauchsgeräthen stattfinden, ja sogar sich bei der Baukunst im weitesten Sinne nachweisen lassen. Die immer größer werdende Bedeutung der antiken Baukunst documentiert sich daher. Wir können dieselbe heute direct als die überlegene, bestangepasste Bauweise bezeichnen, weil sie ihr Schönheitsideal nur durch die zweckmäßigsten Einrichtungen übertrug. Sie ist auch in historischer Hinsicht berechtigt, die vorherrschende zu sein, da sie ihrerseits fast das ganze Überlebende und Bestangepasste der früheren Culturvölker aufgesaugt hatte. Das Christenthum und die Stürme der Völkerwanderung haben ihr nur ein scheinbares Ende bereitet.



STUDIE ZU EINEM DENKMAL AM MEERE.

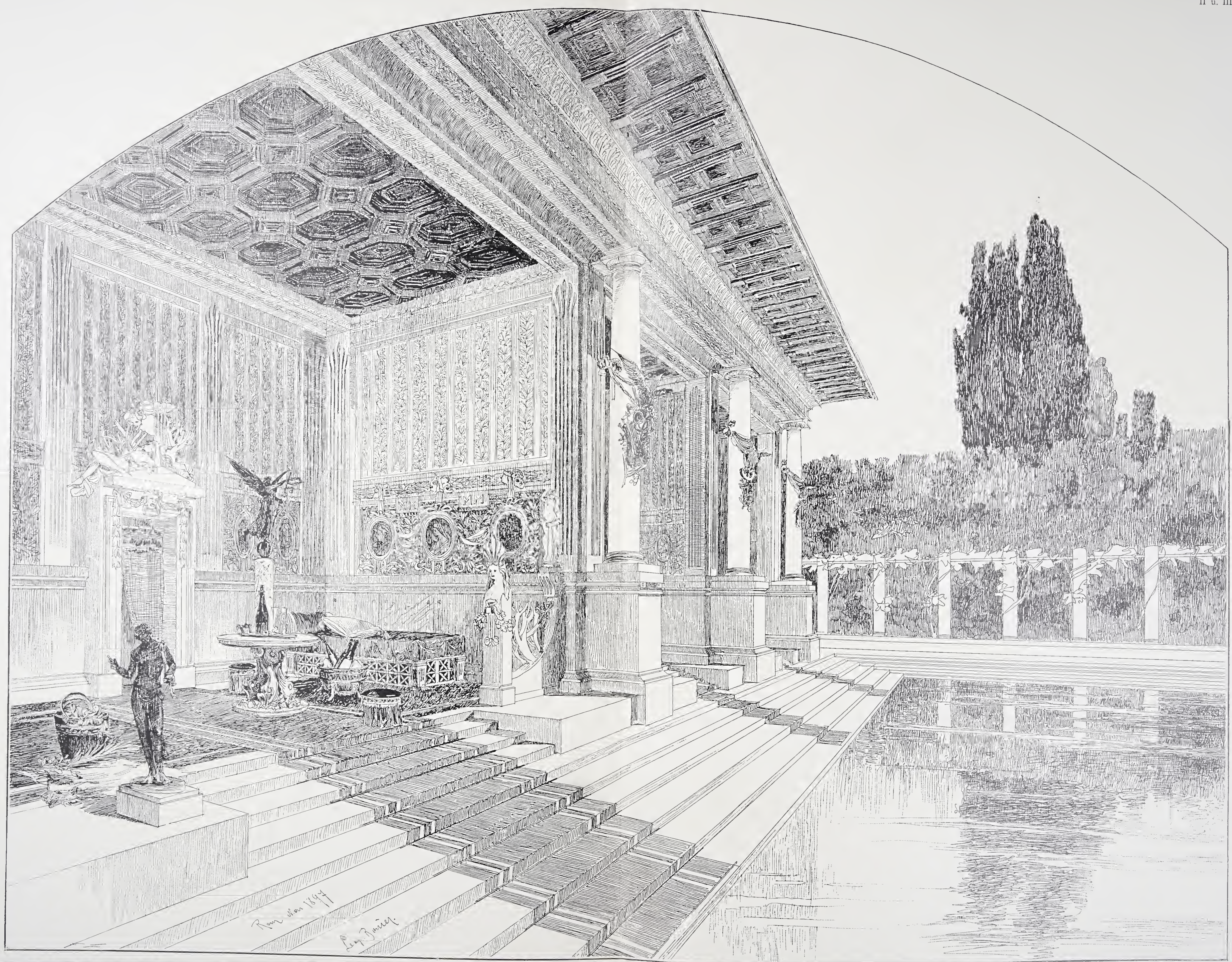
während die Zweckform keine nennenswerte Erweiterung erfahren hat.

Wie lange muss wohl die Menschheit zur Erfindung und Vervollkommnung dieses unscheinbaren Möbels gebraucht haben, wenn wir in den fünftausend Jahren der geschichtlichen Epoche keinen nennenswerten Fortschritt im Sinne des Zweckmäßigkeitsideals zu verzeichnen haben! Wie kleinlich müssen uns gegen die Errungenschaft des großen Zweckgedankens eines Stuhles, der uns sozusagen die Tradition, das Vermächtnis einer langen Reihe von Culturvölkern ist, die wechselvollen Verzierungen erscheinen, die für uns das stilistische Unterscheidungsmerkmal bilden. Ein sehr einfacher, ein unverzierter Stuhl, welcher für unsere stilistischen Unterscheidungen wenig Anhaltspunkte bietet, wird daher den Begriff »schön« am längsten repräsentieren. Die einfachen ägyptischen und antiken Möbel sagen, ebenso wie die einfachsten Typen des gothischen Stils,

Wenn auch die Errungenschaften der mittelalterlichen Baukunst und anderer uns ferner stehenden Geschmacksrichtungen auf unsern modernen Stil einen großen Einfluss haben werden, wenn auch unser modernes Leben, unsere moderne Technik uns noch so sehr zu Neuerungen zwingen — die Antike wird doch immer die breite Basis sein, auf der wir das Gebäude unserer Fortentwickelung errichten müssen. Allen unseren modernen Kunstbestrebungen kann man nur insofern einen Erfolg prophezeien, als sie von der Antike ausgehen.

Unsere Individualitäten, unsere Genialen und Originellen, welche sich vermessen wollen, Stile zu erfinden, den Geschmack umzuwälzen, sie arbeiten alle bloß für die Mode, und ebenso





VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

STUDIE FÜR EIN FÜRSTLICHES BAD.





schnell, als sie modern geworden, werden sie in dem Strudel des gährenden Geschmacks verschwinden. Die »umwälzenden« Thaten dieser Gruppe von Künstlern beschränken sich auch zumeist auf das ewig Wechselnde, Vorübergehende, auf die Verzierungen, auf das Ornament. Die Jugend fängt immer gern bei diesem Punkte an, da gerade beim Ornamente die schwere Kunst des Architekten, das strenge Maßhalten, das Hervorgehen der Schöpfung aus dem Zweckgedanken wenig zum Ausdrucke kommt, sobald man die Verzierung eben nur der Verzierung willen erfindet. Freuen wir uns bei diesen Blüten indes auf zukünftige Früchte. Es ist immer so gewesen! Wir wissen es wohl: je mehr Talente in das Gewoge der verschiedenen Strömungen hineingezogen werden, desto höher wird das resultierende Stilideal in der Culturgeschichte der Menschheit stehen.

Wie sehr der Begriff »Schönheit« von der Gewohnheit und diese wieder von der Zweckmäßigkeit abhängt, können wir in unserm Leben oft genug erfahren.

Das charakteristischeste Beispiel mag vielleicht das Bicycle sein. Zuerst als Hochrad konnte es nur wenig unser Wohlgefallen erregen; nach und nach gewöhnte man sich aber daran und fand es bald leidlich schön. Da wurde das zweckmäßigere Niederrad erfunden. Dasselbe erschien uns aber gegen das elegante Hochrad hässlich. Der Kampf währte nur kurz: das zweckmäßige Niederrad siegte, und in demselben Maße, wie es das Hochrad aus praktischen Gründen verdrängte, wuchs auch unser Wohlgefallen an dem Siegenden. Ganz ähnlich ergieng es uns mit dem Radreifen. Als die ersten Pneumatikräder über die Straßen fuhren, konnte man allenthalben Witze über die dicken Reifen hören; heute ist es gerade umgekehrt: die schmalen, pneumatiklosen Räder gelten als geschmacklos. Ähnlich ergeht es uns mit allem von der modernen Technik Erzeugten, insbesondere mit allen Hausgeräthen und Industrieartikeln; je weniger Vorbilder wir aus früheren Zeiten kennen, desto unbefangener, vorurtheilsloser ist unser Urtheil, welches sich unbeeinflusst immer mehr nach dem Zwecklichen richtet. Beim Bicycle, bei der Locomotive konnten wir diese vernünftigen Formen relativ leicht finden. Unendlich viel schwerer



STUDIE ZU EINEM PORTAL.

ist dies aber bei Geräthen und Gegenständen der Fall, die eine lange Tradition aufweisen: unsere Möbel, unsere Lampen, Werkzeuge etc. haben einen viel schwierigeren Entwickelungsgang durchzumachen, als die oben erwähnten neugebornen Gegenstände unseres Jahrhunderts. Der Kampf des Gewohnten mit unserm höheren Zweckempfinden ist der eigentliche Gährungsprocess, aus dem sich das Ideal eines Zukunftsstils siegreich emporschwingen muss. Das zähe Festhalten an der gewohnten Formentradition ist eine Erscheinung, die durch das Naturgesetz der »Trägheit unseres Auffassungsvermögens« begründet werden kann.

Früher haben wir die Schönheit als einen fortwährend veränderlichen Begriff entwickelt, von dem wir nur wissen, dass er einem bestimmten Ziel zustrebt, der absoluten Zweckmäßigkeit. Ziehen wir aber die Wirkungen der Gewohnheit, sowie der »Trägheit unseres Auffassungsvermögens« mit in Betracht, so sind wir imstande, diesem Begriff eine reelle, für bestimmte Zeiten geltende Form zu geben, indem wir sagen: Die jeweilige Schönheit ist die durch die Gewohnheit sanctionierte relative Zweckmäßigkeit, welche uns das von der derzeitigen Cultur erreichbare Zweckideal vorstellt, daher, im absoluten Sinn gemessen, natürlich noch mehr oder minder zwecklos ist.*)

In unserm Jahrhundert hat die directe Fortentwickelung eines Stiles scheinbar aufgehört. Das Studium historischer Stilarten, unsere internationalen Culturbeziehungen, sowie der bequeme Verkehr mit anderen Ländern hat zunächst eine Geschmacksverwirrung in allen Kreisen der Bevölkerung angerichtet. Die ungeheure Fülle geschichtlichen Materials konnte von dem Auffassungsvermögen der Gelehrten und Künstler nicht bewältigt werden. Man trieb plan- und ziellose Stilexperimente und drängte infolge des übermäßigen Anschwellens der traditionellen Formenfülle den Zweckgedanken vollständig in den Hintergrund, so dass die kräftigste Ader, der Lebensnerv jeder praktischen Kunst unterbunden wurde. Es entstand eine weite Kluft zwischen Ingenieurbau und Architektur, die es früher niemals gegeben hatte. Insbesondere die

*) Man vergleiche: G. Semper, Der Stil: »Form ist ein Ergebnis von Zweck und Material.« Der obige Satz enthält zweifellos auch diesen, denn die Gewohnheit wird ihrerseits, außer vielen anderen Einflüssen, hauptsächlich durch Eigenschaften der Materialien bestimmt.





VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

STUDIE.

Erzeugnisse der Eisenindustrie wurden als »unkünstlerische Mittel« in den Bann gethan. Ja, die sogenannten »unkünstlerischen Mittel« wurden überhaupt das Schlagwort für alle Reactionäre.

Das Studium der historischen Baustile wird aber auf die Dauer keine neue Stilbildung behindern können. Sie werden das nöthige Fundament für die Pyramide unserer modernen Kunst geben, deren Spitze wohl diesmal alle ähnlichen Zeitalter, die sich nur in kleinerem Rahmen entwickeln konnten, weit übertreffen wird. Eine Fülle von lebensfähigen Formen, die uns sonst unbekannt geblieben wären, werden unserm Zukunftsstil dadurch zugeführt.

Eine parallel gehende Erscheinung mit dem Studium der historischen Baukunst ist die Zerfahrenheit der Kunst und Kunstkritik. Die Gewohnheit hat früher erstarrend — stilbildend — auf gewisse Formenschemen der Völker gewirkt. Das Studium solcher Zeitepochen bringt ähnliche Erscheinungen bei unseren Künstlern und Gelehrten hervor. Schon von den Barockmeistern wissen wir, dass ihnen das Verständnis für die gothische Baukunst gänzlich fehlte, da sie einseitig nur in antikisirender Richtung ausgebildet waren.*)

*) Nach einer Version soll Fischer von Erlach einen Antrag unterschrieben haben, der zum Gegenstande die Niederreißung der Stephanskirche hatte. Wir gewinnen vielleicht einiges Verständnis für solche Vorgänge, wenn wir Beispiele der Thierwelt in Betracht ziehen: die Wirkung des Gebrauchs und Nichtgebrauchs von Organen, die Veränderung derselben bei veränderten Lebensbedingungen. Darwin zeigt uns z. B. bei den Straußen, dass dieselben die Fähigkeit zu fliegen verloren haben infolge Nichtgebrauchs der Flügel; ihre Füße entwickelten sich infolge dessen stärker, da sie umsomehr benützt wurden. Dieses allgemeine Gesetz, welches hier nur in einem typischen Beispiel erwähnt ist, macht zweifellos auch bei feineren Organen nicht Halt. Die Gehirnzellen eines Renaissancemeisters sind demselben ebenso unterworfen. Man kann sich also vorstellen, dass ein Renaissancemeister, der sich hauptsächlich an antiken Formenschönheiten bildete, sein im embryonalen Zustande vorhandenes Verständnis für das Mittelalterliche dabei rudimentär werden ließ und dadurch sein ausschließliches Wirken in der andern Richtung umsomehr förderte. Die Verständnislosigkeit mittelalterlicher Baumeister für die Antike ist bekannt. Die Trümmer des Colosseums, welche Material für mehrere mittelalterliche Paläste liefern mussten, die Kalkgruben der Päpste, das Grab ungezählter antiker Statuen sind Kronzeugen dafür.

In unserer neueren Zeit ist dieser Gegensatz, wenn auch nicht so scharf, so dennoch viel unangenehmer zu spüren. Das Vorurtheil früherer Meister konnte nämlich nie einen anderen lebenden Meister treffen. Anders ist das heute, wo wir nach historischen Grundsätzen erzogen werden. Der gothische Meister arbeitet neben dem Renaissancemeister und neben denen, welche die Antike oder irgend einen anderen Baustil als Grundlage ihrer Thätigkeit gewählt haben. Ihr Verständnis, ihre gegenseitigen Beurtheilungen sind grundverschieden, und noch nie war ein solcher Kampf der Meinungen zu beobachten, wie jetzt. Die große Menge des Volkes wird ziellos von den Meinungen der Meister hin- und hergerissen. Die Ignoranz in der Kunst ist noch nie mehr gefördert worden als auf diese Weise; denn das Vertrauen zu echten Künstlern ist im Volke stark erschüttert worden, Wie sollte das auch anders sein, da ja ein Meister dem andern nicht selten gänzliche Unfähigkeit vorwirft. Auch die moderne Architektur, die endlich die Fesseln der historischen Überlieferung sprengt, findet ihre Gegner meist in Fachkreisen, die sich einseitig in das Formenschema einer früheren Zeit hineingelebt haben und unfähig sind, den vollen Pulsschlag unseres heutigen Lebens zu spüren — Lebendigtodte für die Kunst. Wie hoch über die Kleinlichkeit dieser Meister und Meisterchen zweiten Ranges erheben sich die großen Gestirne wahrer, zeitgemäßer Künstler, welche alle Stilarten genau kannten, die Register des Geschmacks aller Zeiten in ihrer Gewalt hatten und kraft ihrer großen geistigen Energie aus diesem Geschmackswirbel heraus die Antike als die Überdauernde, die Bestangepasste herausgefunden haben, um auf dieser Basis unsere moderne Kunst zu gründen. Wer kennt nicht das mächtige Dreigestirn Schinkel — Semper —, und als letzten, schon an der Schwelle einer neuen Zeit — Otto Wagner!



STUDIE.

III.

DER UMGESTALTENDE EINFLUSS UNSERER MODERNEN TECHNIK.

Modern kann man alle jene Bestrebungen nennen, welche irgend einen Zweig der menschlichen Thätigkeit mit dem jeweiligen Höhepunkte der Cultur in Übereinstimmung zu bringen suchen.

Modern ist es daher heute, wenn wir unsere Fenster statt mit Butzenscheiben mit großen Spiegelscheiben versehen, wenn wir die feuergefährliche Holzconstruction durch das dauerhaftere Eisen, wenn wir das Talglicht, die Gas- und Petroleumbeleuchtung durch das elektrische Licht ersetzen. Die Reihe ließe sich beliebig verlängern; wir sind »modern«, d. h. zeitgemäß immer dann, wenn wir die Errungenschaften der Wissenschaften und der Kunst für unsere Bedürfnisse, unsere Bequemlichkeit, unseren Gebrauch beanspruchen. Nie noch hat in einer verhältnismäßig so kurzen Spanne Zeit eine so

gründliche Umwälzung der Herstellungsweise, gewerblicher Producte stattgefunden, wie in unserem Jahrhundert. Die Handarbeit wurde aus vielen Gebieten des Gewerbes verdrängt und durch maschinelle Thätigkeit ersetzt; anderseits wurde durch Theilung der Arbeit ein anderes Arbeitssystem geschaffen. Die Arbeitstheilung beruht auf der Thatsache, dass die Arbeitsleistung durch Theilung eine weitaus ergiebigere wird. Die einzelnen Leistungen werden dadurch auf einfache Handgriffe zurückgeführt, welche die entsprechenden Arbeiter nicht nur schneller, sondern auch genauer und besser ausführen können. Dass diese mechanisch zu leistenden Handgriffe schließlich auch von einer Maschine übernommen werden, ist immer nur eine Frage der Zeit.

Dieser Process, der jetzt im lebhaftesten Fortschritt begriffen ist und fast alle Jahre neue Gebiete erobert, muss schließlich dazu führen, der Menschheit einen großen Theil aller mechanischen und schweren Arbeit zu nehmen, damit mehr Kraft und Zeit auf die menschenwürdigste Leistung verwendet werden kann, auf die geistige Arbeit.

Schon die einfachsten Maschinen, Hebel, Schraube oder Keil, vergrößerten die Arbeitskraft des Menschen. Von den später aufkommenden Maschinen wurde jede durch neuerfundene verdrängt, welche sich als zeitsparender erwiesen. Durch Erfindung der Dampf- und anderer Kraftmaschinen wurde die Thätigkeit des Menschen mehr auf die fachgemäße Leitung beschränkt. Früher bohrte, hobelte und sägte man — heute arbeitet man mit Bohrmaschinen und Hobelmaschinen, man sägt mit Kreis-, Band- und Gattersägen. Die Arbeitsleistung ist gegen früher ungemein ausgiebiger. Auf die Thätigkeit der Maschine verzichten zu wollen, hieße in unserem Zeitalter soviel, als den größten Theil unserer Cultur begraben. Unsere Technik, sowie die Natur- und Socialwissenschaften sind ja fast das Einzige, das wir vor der Antike voraushaben.

Bei dem Folgenden werden fast ausschließlich jene Gegenstände in Betracht kommen, welche für die breitesten Volksschichten unentbehrliche Bedürfnisse sind, daher in ungeheuren Massen erzeugt werden müssen. Auf diese wird sich der umgestaltende Einfluss unserer Technik auch am meisten erstrecken. Reichverzierte Sachen werden ihre Formen stets aus früheren Stilperioden entlehnen, für unsere moderne Bewegung können sie deshalb nicht charakteristisch sein. Das Entstehen neuer Formen kann niemals aus ästhetischen Gründen erfolgen; denn die Kunst ist ihrem innersten Wesen nach conservativ, und jede neue Form muss uns erst durch die Nothwendigkeit aufgezwungen werden. Wir sind daher unfähig, ein neues Ornament zu erfinden, falls die Formen nicht im embryonalen Zustande schon vorhanden sind. Ebenso hätten wir aus ästhetischen Rücksichten niemals die Form des Bicycles, einer Maschine etc. erfinden können, trotzdem wir den vollendetsten und praktischesten Arten unbedingt das Epitheton »schön« zollen müssen. Die Urzelle eines Zukunftstils für unser Gewerbe finden wir daher bei allen aus rein praktischen Erwägungen hervorgegangenen Gegenständen, welche culturell uns unentbehrlich geworden sind: vor allem den Maschinen, Eisenconstructionen, industriell erzeugten Massenartikeln. Das tägliche Ansehen, sowie die Handhabung dieser Gegenstände muss ohne Zweifel in kurzer Zeit das Interesse an dieser neuen Formenwelt erwecken.

Fast alle Reformen, welche veranlasst wurden, unser im Aussterben begriffenes »Kunstgewerbe« zu retten, verlegten sich einerseits darauf, das decorative Element zu fördern, Kunstschulen zu errichten, wo man reichverzierte Gegenstände nach alter Weise herstellen lernte — anderseits wollte man die von der capitalistischen Productionsweise mächtig bedrohten Kunsthandwerker vor ihrem finanziellen Untergange bewahren. Es war auch wahrhaftig kein Wunder, wenn alle diese Bestrebungen nur stetige Misserfolge zu verzeichnen hatten; denn ein neuer moderner Stil lässt sich weder am Reißbrett erfinden, noch durch Handwerker herbeiführen. Nur unserer Gesammtcultur kann das gelingen, indem wir sie auf unsere Kunst, auf unser Gewerbe anwenden. Unsere Bequemlichkeit, unser Wohlbefinden muss endlich einmal obsiegen über den uns anerzogenen rückständigen Gewohnheits-Geschmack. Wir können uns nicht vorstellen, dass wir einen Tag lang die Eisenbahn, die Briefpost, das elektrische Licht, unsere Stahlfedern, Bleistifte missen sollten! Das mögen alle jene bedenken,

welche irgend einen Stil früherer Zeit für uns propagieren wollen. Denn der Stil wurzelt fest in der ganzen übrigen Cultur; er ist untrennbar mit ihr verbunden. Wenn wir unsere Gebrauchsgegenstände, unsere Möbel, unsere Gebäude »gothisch« herstellen lassen, so müssen wir consequenterweise auf alle Culturfortschritte seit jener Zeit verzichten, wollen wir nicht auf Schritt und Tritt uns unbehaglich fühlen.

Dass all der Hochdruck, der unsere Entwickelung in einen der früheren Stile drängen wollte, vergeblich war, hat auch seinen Grund in den socialen Umwälzungen, welche die moderne Technik und der Capitalismus mit sich brachten. Die immer größer werdende Bevölkerung der Städte, die nothwendig werdenden Zinshäuserzeilen, gerade Straßen, rege Verkehrsverhältnisse räumten mit den mittelalterlichen Wohnverhältnissen gründlich auf. Die Werkstätten erweiterten sich zu Fabriken, die durch Maschinen hergestellte Ware verdrängte die Handarbeit. Der Typus »Handwerker« oder gar »Kunsthandwerker« ist infolgedessen zur Zeit in allen Industrie- und Culturländern am Aussterben.

Ich kann alle ökonomischen Fragen, welche sich jetzt an dieses Thema knüpfen, übergehen, denn sie bilden das eigentliche Grundthema unserer parlamentarischen Verhandlungen auf socialem Gebiet. Hier nur ein Skelet des Vorganges:

Eine besondere Handfertigkeit der Arbeiter ist weder bei der Arbeitstheilung, noch bei der Maschinenarbeit erforderlich. Der gelernte Handwerker sah sich deshalb bald durch den billigeren gewöhnlichen Arbeiter verdrängt, der sich an die neue Methode rasch gewöhnte. Anderseits konnte der Handwerker sich auch bei der Methode der Arbeitstheilung nicht mehr vollständig entwickeln, und ein selbständiger Betrieb wurde durch die immer höher werdenden Regiekosten eingeschränkt. Die ehemals gebräuchlichen Werkzeuge konnte sich jeder Handwerker ziemlich leicht verschaffen und so auf diese Weise, nachdem er dem Innungs- und anderen bestehenden Gesetzen Genüge geleistet hatte, als selbständiger Gewerbetreibender auftreten. Anders ist es jedoch im Zeitalter der heutigen capitalistischen Entwickelung. Die beträchtlichen Anschaffungskosten der zum Betrieb nothwendigen Maschinen können nur durch einen Capitalisten gedeckt werden, welcher dann der Eigenthümer aller mit denselben erzeugten Waren ist. Die Thätigkeit des Handwerkers, der nun hinter den Maschinen eines Fabrikanten steht, ist in Wahrheit die eines Lohnarbeiters.

Diese revolutionäre Umgestaltung macht aber selbst beim Fabriksbetrieb nicht halt; die Kleinbetriebe, selbständigen Industriezweige werden vom Großbetriebe aufgesogen. Viele verwandte Gewerbe werden in große »Etablissements« zusammengezogen. Welche Ausdehnung dieselben heute schon erreicht haben, sehen wir — um bekannte Beispiele anzuführen — an Krupp in Essen oder an Pullman in Amerika.

Der großartige technische Erfolg unseres Jahrhunderts hängt geradezu zusammen mit dem Entstehen solcher Anstalten. Kleinere Betriebe haben unmöglich die Mittel zur Hand, um die langwierigen Versuche und Studien zu machen, welche oft nothwendig sind, um irgend eine Entdeckung oder Erfindung gebrauchsfähig zu machen.

Eine große Rolle spielt heute die Ergründung neuer technologischer Eigenschaften der Materialien, wodurch neue Bearbeitungsmethoden erschlossen werden. So führte die unter gewissen Umständen höhere Biegsamkeit des Holzes zur Erfindung des Thonetstuhls. Selbst beim Eisen erfand man noch ein neues Walzverfahren, das Mannesmannverfahren.

Jahrzehnte lang mühte man sich mit der billigen Herstellung von Aluminium und knüpfte große Hoffnungen an dasselbe als »Metall der Zukunft«. Nach den neuesten technologischen Untersuchungen über dieses Metall scheint es jedoch Verwendung auf einem anderen Gebiete finden zu sollen. Durch das Verbrennen des Aluminiums mit einem festen Metalloxyd entstehen Temperaturen über 3000 Grad. Herr Dr. Goldschmidt aus Essen nannte dieses Verfahren sehr treffend »ein Schmiedfeuer und ein Hochofen in der Westentasche«. Es bedeutet einen großartigen Erfolg des Bestrebens, die größtmögliche Energie auf den kleinsten Raum zusammenzudrängen.

Es ist denkbar, dass dieses Verfahren, welches das Schmieden und Zusammenlöthen von Eisen und sonstigen harten Metallen außerordentlich erleichtert, unsere Eisenconstructionen beeinflussen

wird. So sieht man, wie durch Entdeckung einer neuen Eigenschaft der Verwendung eines Materials eine ganz neue Richtung gegeben wird.

Solcher neuer Entdeckungen werden jährlich viele gemacht. Die Technik macht sich dieselben heute unverhältnismäßig schneller zunutze, als in früherer Zeit. Zweifellos lassen alle diese Erfindungen, sobald sie praktisch angewendet werden, ihre Spuren im Gewerbe und in der Baukunst zurück und führen schließlich zu anderen Gestalten und anderen Formen. Bis ein technischer Herstellungsprocess seine eigenste Formensprache gefunden hat, das dauert unvergleichlich länger. Immer ist die Gewöhnung an das Alte so groß, dass die ersten Ergebnisse Compromissformen sind. Wir können bei eisernen Säulen noch immer nicht die antikisierenden Capitäl- und Basisformen und die Cannelüren entbehren, trotzdem dieselben weder aus dem Walz-, noch aus dem Gussprocess oder statischen Rücksichten begründet werden können. Meistens sind diese alten Gewohnheitsformen nur leicht über das constructive Gerüst geworfen. Öfters jedoch hat man sogar constructive Vortheile dem vorschwebenden stilistischen Phantom geopfert. Wer kennt nicht die vielen unglücklichen Versuche, unsere eisernen Gitterträger dem Maßwerk der Gothik nachzubilden! So werden die Heizungsröhren unserer Gasöfen mit Rococo-Ornamenten verziert (siehe Katalog von Siemens und Halske). Immer und immer wieder musste man auf frühere Formen zurückgreifen, wollte man einen Gegenstand über das nackte Bedürfnis hinaus verzieren. Unsere Zeit hat eben noch keinen Überschuss an Formen, so dass sich nur dort technologisch richtige Formen entwickeln und anwenden lassen, wo das decorative Moment im vorhinein ausgeschlossen ist: bei sogenannten Nutzbauten, Eisenbahnbrücken, sonstigen Eisenconstructionen.

Nachdem nun die Handwerker, auch alle sogenannten Kunsthandwerker, aus Gründen unserer capitalistischen Weltordnung verschwinden müssen, ist vielfach die Frage aufgeworfen worden, wer jetzt den eigentlichen beherrschenden Einfluss auf die Stilbildung des Gewerbes haben wird. Selbst die intelligentesten Arbeiter sind heute fast ohne Einfluss, da sie ihre Producte nach Modellen oder Entwürfen herstellen müssen. Dass das mittelalterliche Gewerbe so wenig zeichnerische Hilfsmittel nöthig hatte, lag an der damaligen Organisation des Betriebes. Der Meister arbeitete mit seinen Gesellen in der Werkstatt. Seine Angaben ersetzten den Gesellen unsere heutigen Pläne. Die Zeit war damals sehr conservativ; man arbeitete meist nach einem gewissen Schema, dass sich aus der Praxis herausgebildet hatte. Selbst kleine Verbesserungen wagte ein Meister nur nach reiflicher Überlegung. Wollte man dem Holz oder anderem Material widerspenstige Formen aufzwingen, so wurde dies sofort durch eine bedeutende Mehrarbeit gerächt.

Die Technik der Bearbeitung zwang von selbst den Schmied, den Tischler, seinem Material die zweckentsprechendsten Formen zu geben. Der Meister hatte das ganze Werk immer vor Augen, so dass es selbstverständlich war, dass alle die Bequemlichkeit besonders störenden Formen vermieden wurden. So findet man in den Museen kaum ältere Stühle mit Holzknöpfen auf den Rückenlehnen, gedrehten Spitzen in der Höhe des Halses, senkrecht gehenden, übermäßig hohen Lehnen — und doch hat es in unserer Zeit, als die »deutsche Renaissance« wieder in Mode war, noch ganz andere Ungeheuerlichkeiten gegeben. Es war dies eine Folge der jung entstandenen Fabriken, der Arbeitstheilung und der dadurch nothwendig gewordenen zeichnerischen Entwürfe. Es ist klar, dass in dem Moment, wo bei einem Tisch die Füße, die Platte, die Schublade in anderen Räumen ausgearbeitet werden, eine Zeichnung vorhanden sein muss, soll nicht etwas gänzlich Zusammenhangsloses entstehen. Diese Zeichnungen und Pläne werden bis in unsere Zeit von ungenügend vorgebildeten Leuten verfertigt, welche immer mehr zeichnerisch wirkende Decorationsformen an Stelle der früher aus dem Handwerk hervorgegangenen technologischen Formen setzen. Ohne viele Umstände wird ein Motiv der alten Schmiedekunst für Holzschnitzerei verwendet, aus einem mittelalterlichen Taufbecken wird ein Trinkbecher herausstilisiert, ganze Façaden mit Gesimsen werden zur Decoration eines Garderobekastens verwendet. Dass die Bequemlichkeit dabei zu kurz kommt, ist selbstverständlich. Von den Fabrikanten werden wieder insbesondere jene Decorationsmotive bevorzugt, welche sich leicht und billig

herstellen lassen: Gedrehte Füße, Knöpfe. Bei unseren veränderten Arbeitsmethoden war dieser Compromiss fast unvermeidlich, solange man sich mit älteren Stilarten behelfen wollte. Die Kunstformen, welche bei mittelalterlichen kunstgewerblichen Erzeugnissen wie aus der Gewerbstechnik gewachsen sind, sind jetzt nur mehr oberflächliche Decorationen. Die sogenannten »deutschen Renaissancemöbel« unseres Jahrhunderts waren auch derartig beschaffen, dass man ihnen die ganze »Kunst« mit den Zapfen aus den Löchern ziehen konnte. Wir dürfen uns nicht wundern, dass infolge dieses Ergebnisses ein großer Theil unserer Verirrungen im Kunstgewerbe den Plänen und Entwürfen, respective deren Verfassern in die Schuhe geschoben wurde. Zweifellos ist dies ein Irrthum, denn es sollte richtiger lauten, die »schlechten« Pläne verderben unser »Kunstgewerbe«. Unsere heutige Technik, wo viele Leute, viele Maschinen ineinander arbeiten müssen, um einen Gegenstand zu erzeugen, kann unmöglich der Entwurfszeichnungen oder Modelle entbehren. Dass die Entwürfe meistens so schlecht werden, dafür müssen wir zum großen Theil jene Anstalten verantwortlich machen, welche staatlicherseits zur Rettung oder zur Hebung des Kunstgewerbes gegründet wurden, die meisten Kunst- und Gewerbeschulen. Das Facit der heutigen Kunstgewerbeschulbildung ist im besten Fall ein glänzendes zeichnerisches Können, einige allgemeine, oberflächliche Begriffe von verschiedenen Stilarten, kurz eine Ausbildung für jene veraltete gewerbliche Kunst, welche, wie früher erwähnt wurde, aus sich selbst unmöglich erweiterungsfähig ist, oder stilbildend wirken kann. Die einzige Möglichkeit, diesen Unterricht fruchtbringend zu machen, wäre, als hauptsächlichsten Unterrichtsgegenstand die Handhabung unserer modernsten, neuesten Arbeitsmaschinen einzuführen; denn es ist klar, dass unsere heutigen Gewerbetreibenden unsere überlegenen, complicierten Maschinen genau so beherrschen müssen, als der Handwerker des Mittelalters den Hobel, den Bohrer, den Meißel zu handhaben verstand.

Um heute einen allen Anforderungen entsprechenden Stuhl zu schaffen, ist es nöthig, dass der betreffende Hersteller eine ganze Reihe von Gesichtspunkten ins Auge fasse. Er muss erstens unsere »Technik des Sitzens und Ausruhens« genau kennen, damit der Stuhl bequem werde: er muss sodann die Technologie der Materialien, die Veränderungen bei Feuchtigkeit, Hitze in Erwägung ziehen, um das Möbel dauerhaft zu machen; ferner muss er die Verarbeitung der Materialien durch unsere fortgeschrittensten Methoden kennen, und schließlich muss er den Geschmack besitzen, um alle aus den vorstehenden Erwägungen hervorgehenden charakteristischen Formen zu einem Stilcharakter umzuprägen.

Keine Erfindungen, keine Herstellungsprocesse sind so schlecht, als dass sie nicht künstlerisch ihre Ausdrucksweise finden könnten. Es gehört aber eine außerordentliche Cultur, ein großes künstlerisches Feingefühl dazu, durch das neue Werkzeug auch neue Formen zu schaffen. Semper führt in seinem »Stil« die Umwälzung an, welche die Erfindung der Töpferscheibe hervorrief. Während die Ägypter unfähig waren, für die neue Erfindung auch die neue Form zu finden — und so ihre Töpferei dem Verfall entgegengieng — war dasselbe Instrument in den Händen der Griechen der Ausgangspunkt eines glänzenden Aufschwungs. Stellen wir uns vor, ein Grieche hätte gleich nach der Erfindung der Töpferscheibe eine Zeichnung für ein herzustellendes Gefäß machen wollen . . . er hätte zeichnerisch gewiss niemals diese charakteristischen Formen des Rotationskörpers erfunden, welche sich beim Drehen der Scheibe naturgemäß fast von selbst ergeben, zeichnerisch aber mühevoll zu construieren sind. Ebenso wie es unmöglich ist, für eine neue Verarbeitungsmethode ein Gefäß zeichnerisch erfinden zu wollen, ebenso unmöglich ist es auch, für eine neue Herstellungsmethode zeichnerisch irgend ein Möbel oder einen anderen Gebrauchsgegenstand zu erfinden. Wir können auf dem Papier allerdings schon bekannte Formen miteinander combinieren, aber erweitern können wir unsern Formenkreis zeichnerisch nicht im mindesten. Wenn es heute dennoch häufig vorkommt, dass Möbel und andere Gebrauchsgegenstände rein zeichnerisch erfunden werden, so ist das eben eine jener stilistischen Verirrungen, an denen unser Jahrhundert so reich ist. Wir können heute einen Entwurf oder einen Plan für ein Gebäude aus Stein oder Ziegeln machen, wir können



VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

SKIZZE ZU EINEM HELDENGRAB.

Es gibt auch eine andere Methode zur Bestimmung der Form als die directe, eine sozusagen negative: es wird nicht die Form selbst erfunden, sondern nur die Grenze festgestellt, innerhalb welcher sie sich zu bewegen hat, oder auch bestimmt, wie dieselbe nicht sein soll. Es ist dieser Vorgang vielleicht der Construction einer krummen Linie vergleichbar, die man nicht direct zeichnet, sondern nur durch Tangenten, d. h. durch Linien bestimmt, über welche der Schwung der Curve nicht hinausgehen darf. Je mehr solcher Tangentenlinien gezeichnet werden, desto bestimmter ist die Form. Solche Hemmnisse, welche uns bei der Erzeugung von Gegenständen entgegentreten, liegen sowohl im Material selbst, als in der Verarbeitungsmethode. Je mehr Verwendungshindernisse und technologisch zu berücksichtigende Eigenschaften ein Material aufzuweisen hat, desto bestimmter wird sich die Form im allgemeinen aus dem bloßen Zweck ermitteln lassen. Der Stein, der nur im Sinne der absoluten Festigkeit im größeren Maßstabe angewendet werden kann und allen anderen Verwendungen außerordentliche Hindernisse entgegensetzt, ist deshalb bei allen Völkern relativ schnell zu einem abgeschlossenen Formenschema gekommen, das wir Stil nennen. Unter dem Stein ist wieder der Granit eines der am schwerst zu bearbeitenden Materialien; deswegen tritt bei ihm die Einfachheit und strenge Stilistik bei den Gesimsen noch mehr hervor. Auch heute können wir dem Granit, falls wir ihn profilieren, nach ökonomischen und vernünftigen Grundsätzen kaum eine andere Form geben, als die Ägypter: gerade Platten und höchstens Hohlkehlen. Den weitesten Gegensatz zum Granit, welcher uns sozusagen das früheste Beispiel eines Abschlusses der künstlerischen Formentwickelung eines Materials ist — haben wir etwa im Kautschuk. Dasselbe ist hart, weich, elastisch, biegsam etc. Es gibt kaum eine Eigenschaft, die es nicht besäße; jede beliebige Form lässt sich durch eine Eigenschaft rechtfertigen. Diesem Material außerordentlich ähnlich sind die Metalle. Die Grenzen ihrer Anwendbarkeit sind fast unbestimmbar. Die Vervollkommnung des Verarbeitungsprocesses nach jeder Richtung macht es uns fast unmöglich, die charakteristischen Elemente festzuhalten, aus welchen wir einen Stil entwickeln könnten. Das Stillose in unserer Zeit im Gewerbe ist daher ohne Zweifel ein directes Ergebnis unserer technischen Fortschritte; wir tappen jetzt ins Leere, wenn wir nach irgend einer Grenze der Formenwelt greifen wollen. Die Schwierigkeiten, einen Eisenstil gründen zu wollen, sind umso bedeutender, je zwangsloser wir das Material anwenden können. Wird die Anwendung desselben jedoch durch ökonomische oder constructive Gründe, oder durch Verarbeitungsmethoden gehemmt, so sehen wir plötzlich einen Charakter, einen Stil entstehen. Frühererzeits erwuchs ein »Schmiedestil«; jetzt entwickeln sich unsere gewalzten oder genieteten Träger der Eisenconstruction immer ausgeprägter zu einem Charakter, dem wir über kurz oder lang das Epitheton »Stil« nicht vorenthalten können.

So führt auch diese Betrachtung auf unsern schon so oft gesagten Schluss zurück, dass ein moderner Eisen- oder Metallstil sich naturgemäß zuerst an unseren gewöhnlichen Constructionen und Gebrauchsgegenständen entwickeln wird, da hier die meisten »Beschränkungen« und »Hemmungen« der sonst fast unbegrenzten Verwendbarkeit vorhanden sind. — Der Guss, welcher in jeder Hinsicht — sogar in ökonomischer, da ein größerer Formenreichthum nur die einmaligen Modellkosten tangiert — eine ungemeine Freiheit hat, kann nach unserer heutigen Erkenntnis Formen bloß imitatorisch wiedergeben. Er macht das Metall fast zu einem zügellosen, freien Material für die Darstellung von Ideen. Der Bildhauer machte sich diese Eigenschaft der Metalle schon vor undenklichen Zeiten zunutze.

Jedes Material kann als imitierender Factor in Anwendung kommen; die Stilgesetze erleiden dadurch die mannigfaltigste Umwandlung. Im allgemeinen wird das Material, das für die Bildhauerarbeit die größere Schwierigkeit bietet, einen größeren Zusammenhang der rein architektonischen Form mit den bildnerischen Darstellungen zeigen. Die ägyptische Sphinx steht zu den Tempeln in einer größeren Verwandtschaft, als eine gegossene oder getriebene Figur zu einer Eisenbahnbrücke. Ja wir müssen erkennen, dass die ungemeine Einheitlichkeit aller Steinbauwerke, insbesondere der antiken, hauptsächlich ein Ausfluss jener engen Verwandtschaft zwischen

den architektonischen und bildnerischen Decorationsformen ist. Der ungeheure Abstand jedoch, der die architektonische Form des Eisens von jeder Imitationsform dieses Materials trennt, lässt uns eine Verzierung oder Schmückung unserer kahlen Constructionen unmöglich erscheinen, außer wir wollten uns mit einem lächerlichen, unorganischen Gemengsel begnügen. Im Gegensatz zum Steinbau wird der Eisenstil immer ein factischer Constructionsstil sein, d. h. falls er später auch decorative Formen anwenden sollte, so werden dieselben immer ihren Ursprung in der Construction haben.

Doch diese Betrachtung führt uns zu weit in das architektonische Gebiet, wir wenden uns deshalb zu unserem eigentlichen Thema. Die Materiale sind durch Jahrtausende hindurch fast immer dieselben geblieben; nur sehr wenige sind neu entdeckt worden. Wenn wir auch das Verdienst in Anspruch nehmen können, die technologischen Eigenschaften derselben tiefer und genauer erforscht zu haben, so liegt der Hauptgrund unseres heutigen bedeutsamen Umschwunges auf allen gewerblichen Gebieten doch in den veränderten Herstellungsmethoden. Bei Betrachtung der Beschränkung und Hindernisse, welche das Material der Formgebung bietet, können wir auf Beispiele zurückgreifen, die uns bis in das graue Alterthum führen. Betrachten wir aber die veränderten Verarbeitungsmethoden, so müssen wir hauptsächlich die ausgedehnte Anwendung der Maschine in Erwägung ziehen, wir greifen direct in das Herz der Gegenwart. Es würde diesen Aufsatz zu einem dicken Buch machen, wollte ich nur eine nothdürftige Skizze des heute Bestehenden schreiben. Eine eingehendere Behandlung dieses Gegenstandes setzt aber derart complicierte technische und praktische Kenntnisse voraus, die ich unmöglich besitzen kann. Die jetzt folgenden Betrachtungen sind daher weniger Schilderungen des technischen Fortschrittes, als Versuche, die Wirkungen jener technischen Neuerungen mit unserem Verstande zu verfolgen, um schließlich zu dem Ergebnis zu kommen, in welcher Weise unsere ästhetischen Anschauungen hierdurch modificiert werden.

Das typischeste Beispiel liefert uns die Weberei, die ursprünglichste Kunst des Menschen, welche er deshalb zuerst zu bedeutender Vollkommenheit gebracht hat. Die ersten technischen Anfänge sind auf das Flechten des Bastes und der Grashalme zurückzuführen. »Die Verschiedenheit der natürlichen Farben der Halme veranlasste bald ihre Benützung nach abwechselnder Ordnung, und so entstand das Muster.«*)

Das geometrische Motiv ist also das natürlichste, weil es aus der Technik hervorgegangen ist. Mit der Vervollkommnung der Technik des Webens versuchte man auch, andere natürliche Gegenstände nachzuahmen, wie Blätter, Laub, Zweige, Ranken. Die Technik war aber immer noch unbeholfen genug, dass diese Nachahmungen nicht naturgetreu werden konnten; die Motive wurden in einer mehr geometrischen Art stilisiert. Zweifellos ist die Art und Weise, wie durch den Process des Webens Naturimitationen stilisiert wurden, das Vorbild für alle später in Holz oder Stein ausgeführten Ornamente gewesen.

Wir können uns hier kaum der Ansicht verschließen, dass die langwierige und schwierige Technik, welche eine naturgetreue Nachahmung unmöglich machte, direct stilgebärend wirkte. Die Erfindung der Jacquardmaschine hob fast alle Schwierigkeiten auf, und unseren neuesten Webstühlen ist in der That alles geläufig — eigentlich alles Stil oder vielmehr stillos. Es ist dies das Gegenstück zum Kautschuk, das wegen der Zügellosigkeit seiner technologischen Eigenschaften nie zu einem charakteristischen Formenschema kommen kann. Fast alle Ästhetiker unseres Jahrhunderts machen daher scheinbar mit Recht unsere so bedeutend vervollkommnete Technik für die Charakterlosigkeit unseres Jahrhunderts verantwortlich. Sogar bei Semper sind die Maschinen noch immer der Sündenbock.**) »Wie steht sie (die Kunstweberei) zurück in Beziehung auf Geschmack und Erfindung hinter dem, was bei weit einfacheren und beschränkteren Mitteln, in minder industriellen, aber kunstsinnigeren Jahrhunderten aus ihr hervorgieng, und was noch heute der stehende Webstuhl der Hindu und der Kurden schafft.« Die Maschine also, dieses geniale Product menschlichen Geistes, soll Schuld tragen an unserer stilistischen Verirrung! Ist die Maschine aber nicht ein großer Theil unserer Cultur, können wir auf sie verzichten, wie es manchem Kunstverständigen wün-

*) Gottfried Semper, Der Stil. I. 213.
**) Gottfried Semper, Der Stil. I. 179.

schenswert schiene? Prüfen wir unsere ästhetischen Bedenken erst etwas tiefer.

Die Form wird im allgemeinen bestimmt durch den Zweck des Objectes, sowie durch das Material, aus dem es hergestellt wird. Ist dem Material (oder der Verarbeitung desselben) aber jede Form geläufig, so fällt die Berücksichtigung desselben viel zu wenig in Betracht, um stilbildend wirken zu können. Umso entschiedener muss aber daher der Zweckgedanke in den Vordergrund treten. Ja sogar alle Nebensymptome des Zweckes, ebenso bloß ästhetische Gründe oder aus unseren mächtig erwachenden »socialen Instincten« hervorgehende Bedürfnisse, Reinlichkeit, das Gefühl für größere Einfachheit — alle diese Momente werden jetzt einen umso hervorragenderen Einfluss auf unser Gewerbe erhalten. Wir heutigen Menschen können z. B. Teppiche mit naturalistischen Motiven, welche infolge unserer vollkommenen Technik ziemlich naturgetreu wiedergegeben werden, kaum mehr als Bodenbelag denken. Das Gefühl, in unserem geschlossenen Zimmer auf einem Blumenbeete, im Geäste oder über einer Laubkrone spazieren zu gehen, ist uns ästhetisch widerwärtig. Wenn wir genau nachdenken, welche Motive wir für unsere Teppiche verwenden sollten, werden wir zu dem Schlusse kommen, dass wir je nach der Lage oder der Art der Verwendung derselben andere Darstellungen wählen werden müssen. Für den Fußbodenbelag bleibt uns nur übrig, entweder die Alten nachzuahmen, oder, wenn wir schöpferisch wirken wollten, das neutrale geometrische Muster zu verwenden. Trotz der Allmächtigkeit unseres Webstuhles sehen wir uns in diesem Falle factisch zu einem Formenschema zurückkommen, welches das erste, das einfachste und das natürlichste eines Gewebes ist. Der Mensch als das einzige aufrecht gehende Wesen, der seinen Blick nicht mehr der Erde zuwendet wie seine vorgeschichtlichen Vorfahren, concentriert auch naturgemäß seine Aufmerksamkeit nicht mehr auf den Boden, infolgedessen ist dort die größte Einfachheit am Platze.*) Bei Teppichen, welche in anderer Weise angewendet werden, müssen wir jedoch weit mehr die Grundsätze der Tapeten- oder Decorationsmalerei berücksichtigen. Der Stil ist bei denselben ein viel freierer, unsere heutige Technik ein willkommenes Mittel für die Phantasie der Zeichner, welche diese Teppiche in ähnlicher Weise wie Wandgemälde entwerfen. An diesem Beispiel können wir schon sehen, dass die große Vollkommenheit in der Beherrschung des materiellen Theiles eines Gegenstandes zu einer ungemeinen Vervollkommnung unserer ästhetischen Ansprüche beitragen muss. Die stilistischen Verirrungen werden mit der Verbesserung der Ausführung potenziert, so dass uns eine Auslese aus dem Unvernünftigen umso leichter fällt; denn das Blatt- und Blumenwerk der früheren Teppiche ist ja ästhetisch genau solch ein Missgriff, als ob wir es heute anwenden würden. Nur befreunden wir uns mit dem damaligen, weil uns der ästhetische Verstoß infolge der sehr stilisierten Nachahmung gar nicht in die Augen springen konnte gegenüber den prächtigen farbigen Effecten. Unser Teppichstil wird sich daher für den Bodenbelag nach viel strengeren und einfacheren, der Wandteppich nach entschieden freieren Grundsätzen entwickeln. In allen anderen Gewerben, welche einen ähnlichen Vervollkommnungsprocess wie die Weberei durchgemacht haben oder durchzumachen im Begriffe sind, können wir analoge Vorgänge beobachten, deren Hauptresultat sich folgendermaßen ausdrücken lässt: Die Zweckform überwiegt umsomehr die vom Material bedungene Form, je mehr verwendbare Eigenschaften ein Material hat, und je vollkommener der Verarbeitungsprocess desselben ist.

*) Die Freude, welche uncultivierte Völker an reichen Bodenbelägen haben, ist neben einer Reihe anderer Motive vielleicht noch in einer restlichen Vererbung zu suchen, welche diese Völker noch aus ihrem thierähnlichen Zustande herübergenommen haben, in welchem ihr Blick naturgemäß auf den Boden gerichtet war.



VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

SKIZZE ZU EINER EINGANGSHALLE.





STUDIE ZU: »DER FÜRSTENSITZ MONACO.«

IV.

DER EINFLUSS UNSERES BESTREBENS NACH GRÖSSERER EINFACHHEIT UND REINLICHKEIT.

Wesentlich beeinflusst wird das eben Erwähnte noch durch unsere immer dringender werdende Sehnsucht nach Reinlichkeit, Einfachheit, Bequemlichkeit und Solidität. Wenn uns bei dem Studium der historischen Gebrauchsgegenstände diese Eigenschaften nur zum Theil in den Vordergrund treten, so hat das seinen Grund wohl darin, dass uns so wenig factische Gebrauchsgegenstände erhalten geblieben sind. Unsere Museen bringen meistens die schönsten und reichsten Stücke, da einfache Gebrauchsmöbel eben durch die Benützung aufgebraucht worden sind. Sobald wir uns nur aus den Museen Belehrung über eine vergangene Zeit holen wollten, werden wir einen ziemlich falschen Eindruck davontragen. Wenn ein Musiker uns mit einem Musikstück bekannt machen will, müssen wir es von A bis Z anhören; wir würden einen gänzlich entstellten Eindruck davontragen, wollte uns derselbe nur die Fortissimostellen vorspielen. Die Möbel, welche jetzt unsere Museen schmücken, sind früher meist inmitten eines einfachen Milieus gestanden, wo sie sozusagen den Glanzpunkt bildeten, auf den sich die Aufmerksamkeit des Eintretenden concentrierte. Der heutige Culturmensch (dessen Bildung meist mit den Geldmitteln in crassem Widerspruch steht) besieht diese Museen natürlich nicht von diesem Gesichtspunkt. Er findet Gefallen an solchen »sempre fortissimo« hergerichteten Museumsräumlichkeiten,

und er richtet sich infolge dessen auch à la Museum ein. Erst in der neuesten Zeit ist man hierin vernünftiger geworden.

Noch ein anderer Umstand gab zu ähnlichen Verirrungen Anlass. Es ist ein altes Princip, dass man gerne aus sich mehr machen möchte, mindestens dem Äußeren nach. Insbesondere ahmte man in der Kleidung sowie in der Wohnung die Höherstehenden nach. Diejenigen, welche beim Könige Zutritt hatten, richteten ihre Wohnung nach dem dort Gesehenen ein, dieses gab wieder das Vorbild für tiefer Stehende, und so gieng es bis zum einfachsten Bürger. Insbesondere ist dieser Vorgang in Frankreich zu beobachten, welchen andere Länder dann nachahmten. Der König empfängt, der Würde der Majestät angemessen, in reichen Prunkgemächern. Diese waren nun das Vorbild für die Speise-, Wohn- und Schlafzimmer der ganzen Gesellschaft. Von der großen Versailler Spiegelgallerie führen aber auch einige unscheinbare Vorräume zu den Wohn- und Schlafräumen der Königin. Welche noble Einfachheit herrscht hier! Aus den überladenen Gallerien, Salons und Prunkräumen flüchteten die Herrscher hieher und in die anspruchsloseren Räume des Trianons. Die übrige Menschheit brauchte noch geraume Zeit, ehe sie nach und nach diesen vergoldeten Tapeziererwahnsinn satt bekam und zu vernünftigeren Grundsätzen zurückkehrte. Die immer größer werdende Einfachheit ist ein Charakteristicum unserer steigenden Cultur. Der Wilde, »der Halbmensch«, bekritzelt und beschnitzelt alles, er bemalt und tätowiert sogar seinen Körper.*) Die Ägypter, die Griechen, die Römer zeigten am Höhepunkte ihrer Cultur schon eine vornehme Einfachheit, die sich harmonisch in all ihren Kunstproducten, sowie in ihrem öffentlichen Leben ausdrückte.

Diese Erscheinung ist keine zufällige; es ist ein Naturgesetz, das sich zum großen Theile von unseren »socialen Instincten« herleiten lässt, welchen der Mensch als »Herdenthier« unterworfen ist.

Je mehr Einheiten gleicher Gattung zu einander in Beziehung treten, desto mehr bestreben sich dieselben, sich zu vereinfachen und ihre Wirkung zu Gunsten der Gesammtheit zu entfalten. Die Orchideen entwickeln einen ungemeinen Reichthum an Formen; jedes Blatt ist außer seinen phantastisch geschwungenen Linien meist noch mit rothen und grünen Farbentupfen übersäet. Die Korbblütler hingegen, welche förmlich eine Organisation von Blüten bilden (z. B. Sonnenblume, Kornblume, Löwenzahn), zeigen in jeder einzelnen Blüte eine große Einfachheit; sie wirken auch nicht mehr als Einzelblüten, sondern nur in ihrer Gesammterscheinung. Die »Originalität« der einzelnen Blüten geht auf in dem höheren Begriff »Originalität des Ganzen«.

Ähnliche Vergleiche findet man bei den Bäumen. Bei dem Palmbaum sind die wenigen Blätter ein Charakteristicum für das Aussehen der Pflanze. Bei Laubbäumen wirkt mehr die relative Stellung der unzähligen gleichartigen Blätter. Ebenso bezeichnende Beweise finden wir in allen

*) Ohne Zweifel ist die Bemalung des Körpers, sowie im weiteren Sinne der Verzierungstrieb auf die geschlechtliche Zuchtwahl zurückzuführen. Darwin schildert sehr eingehend in seinem epochemachenden Werk »Die Abstammung des Menschen« die Wirkung der geschlechtlichen Zuchtwahl. Nicht nur das stärkere Männchen obsiegt im Kampfe um das Weibchen, sondern bei vielen Arten auch das schöner geschmückte, mit besseren Vertheidigungsmitteln versehene. Die siegenden Männchen hatten infolgedessen mehr Gelegenheit, sich fortzupflanzen und ihre Eigenschaften in verstärktem Maße auf ihre Nachkommen zu übertragen. Die schöne Mähne des Löwen oder des Pferdes, der Schweif des Pfaues, die Singstimme der Vögel sind bekanntlich die Ergebnisse davon. Der Urmensch hat zweifellos diese Verzierungen an sich selbst vorgenommen. Die Kunst der Bemalung des Körpers dürfte also wahrscheinlich älter sein, als die aus denselben Motiven entstandenen Fähigkeiten des Singens und Sprechens. Ebenso können wir annehmen, dass diese Künste ursprünglich nur von Männern geübt wurden, wie auch heute viele der vorerwähnten Eigenschaften nur dem Männchen der Thierwelt zukommen.

Eine der Hauptursachen der »Verzierungen« tritt aber schon hier deutlich in den Vordergrund: nämlich über das factische natürliche Aussehen zu täuschen. In Frankreich verzierte man bekanntlich viele Vasen, um kleine Fabricationsfehler zu verbergen. Semper rechnet es noch gelegentlich reicher behandelten Gegenständen gegenüber glatten als Vorzug an, dass sich bei ersteren Fabricationsfehler leichter verbergen lassen. Welche Analogie mit den Urmenschen! Gerade diese Art der Verzierung, welche täuschen soll, ist es ja, welche unsere moderne Strömung bekämpfen muss.

Bis schließlich ein Culturstandpunkt erreicht wurde, wo das unverzierte Menschenantlitz Anwert fand — bis man vielleicht gar geistige Eigenschaften bei der Wertschätzung eines Menschen in Betracht zog, wie viele Jahrtausende mögen verflossen sein! Mit unseren Möbeln stehen wir jedoch noch immer auf diesem »antidiluvianischen« Standpunkte. Wir verzieren und schmücken unsere Stühle, damit sie die Augen der Käufer reizen. Aber die Cultur ist unbarmherzig; sie wird über diese Möbelstücke gerade so hinwegschreiten wie über die bemalten Körper der Halbwilden. Der jeder überflüssigen Verzierung bare menschliche Körper ist für uns nur deswegen das Symbol der höchsten Schönheit, weil er zugleich der Ausdruck der höchsten Zweckmäßigkeit ist; denn wäre er nicht nach diesen Grundsätzen gebaut, er wäre niemals der »Überlegene«, der »Bestangepasste« sowohl gegenüber allen Thierarten, als auch gegenüber den ihren Körper verstümmelnden und bemalenden uncivilisierten Racen geworden. Die Schönheit ist nur ein secundärer Begriff, der sich wesentlich aus dem »Bestangepassten« und »Zweckmäßigsten« herleiten lässt. Dasselbe gilt auch in Bezug auf alle Gebrauchsgegenstände.

Künsten, welche auf Combination einfacher Grundelemente beruhen — der Architektur und der Musik. Ein Lied, eine einzige rhythmische Stimme kann den größten Formenreichthum entfalten. Wir werden selbst die Coloraturen der Königin der Nacht immer mit Entzücken hören. Ein Duo, ein Quartett ist schon viel weniger compliciert in seinen Themen. Die Hauptmotive einer Symphonie müssen ungemein einfach sein. Wenn dieselben Sänger, die uns mit dem mächtigen, aber einfachen Chor »Wach auf; es nahet gen den Tag« u. s. w. am Schlusse der Meistersinger begeistern, in ihrer Masse eine Coloraturarie (selbst mit der größten Vollendung gesungen) zum Vortrage bringen wollten, würden sie uns die Ohren zerreißen.

Das Princip, je mehr einander ähnliche Einheiten, desto einfacher zu Gunsten der Wirkung des Ganzen, hat auch auf den Menschen und sein Werk den größten Einfluss.

Die Wilden oder einzelne abgeschlossen lebende Volksstämme können sich den Luxus vergönnen, reich verzierte Kleidertrachten und complicierte Haarfrisuren zu tragen. Je mehr Menschen mit einander verkehren, desto mehr verschwinden alle Extravaganzen. Bei einer großen Volksmasse von Zehntausenden verschwindet der Zweck des Schmuckes, hervorzustechen, aufzufallen, vollständig. Außerdem wirkt eine Menge reich verzierter Trachten ästhetisch ganz analog, »wie die von einem Chor gesungenen Coloraturen.« Wo deshalb unsere Cultur Menschen in größeren Massen miteinander in Berührung bringt, verschwinden die Nationaltrachten, gerade so wie die Dialecte. Mannigfaltige andere Umstände haben bei diesem Vorgange selbstverständlich beschleunigend mitgewirkt, so dass wir heute schon von einer europäischen Kleidung sprechen können, der gegenüber die nationale Kleidung kaum mehr in Betracht kommt. Nur jene Personen, welche social eine sehr hohe, oder eine sehr untergeordnete Stellung einnehmen, sehen wir mit auffallenden, reich verzierten Kleidern: Minister, Hofbeamte, Generäle — auf der anderen Seite Lakaien.*)

Man möge über unsere heutige einfache Kleidung streiten, wie man wolle, sie für schön finden oder nicht, eines ist jedoch gewiss: eine große Volksmenge mit unseren modernen einfachen Kleidern hat etwas so Großartiges und Feierliches, dass man diesem Anblick kaum etwas Ähnliches an die Seite stellen kann. Man erinnert sich unwillkürlich mächtiger Naturerscheinungen, wie der Wellen des Meeres, oder an das unübersehbare Gewoge nackter Menschen des jüngsten Gerichtes von Michel Angelo. Dieses Gefühl ist auch ganz natürlich. Die Körper aller Menschen (zumindest der kaukasischen Race) sind gleich gebaut. Nichts ist scheinbar selbstverständlicher, als dass die ähnlichen Menschen sich mit einem ähnlichen Kleide bedecken. Ebenso schließen wir aus einer gleich gekleideten Volksmenge auf die darunter steckenden, gleichartig nackten Menschen. Unser heutiges »Uniformierungssystem«, welches die »maschinelle Erzeugung« fördert, wurde mit Unrecht als ein Übelstand unserer heutigen Kleidung hingestellt, während es jedoch das natürliche Ergebnis unseres gleichen Körperbaues ist. Auch die frühere Kleidung aller Culturvölker war den einzelnen Ländern entsprechend, dem Principe nach gleich. Am wesentlichsten hat sie sich nur durch die Verzierungen unterschieden. Wir haben aus den verschiedensten Gründen diese Verzierungen fallen gelassen; daher sind wir nicht nur dem Principe, sondern auch dem Aussehen nach gleich gekleidet.

Den Verlust dieser »äußeren Individualität« haben wir aber durch eine höher stehende ersetzt: uns sind nämlich die Kleider »angemessen«, sie »passen« uns. Das frühere »Individuelle« war nur für das Kleid individuell, für den Besitzer fast niemals. Die meisten wilden Völker können bis zu einem gewissen Grad ihre Kleidung untereinander vertauschen, wir jedoch nur selten; denn unsere heutigen Kleider sind für den Besitzer individuell. Man wird selten jemand anderen finden, der in allen Einzelnheiten des Körperbaues so übereinstimmt, dass man mit ihm die Kleider wechseln könnte. Dieses ist der »natürliche Individualismus« der Bekleidung,

* Etwas Analoges haben wir bei unsern Wandverzierungen. Die Tapete, die Wand bildet, sozusagen, die Abgrenzung, den Abschluss des Milieus, in dem wir uns gewöhnlich bewegen: des Zimmers. Wie die menschliche Gesellschaft nach oben und unten durch Auffallendes in der Kleidung abgeschlossen ist, muss auch das Zimmer, überhaupt jeder Raum durch etwas Auffallendes den Begriff Begrenzung erhalten. Eine sehr einfache Tapete, sogar leere Flächen erfüllen den Zweck ebensosehr, als reiche Flächenmuster. Alle dazwischen liegenden Nuancen stimmen viel zu sehr mit den Grundsätzen unserer Kleidung überein, um noch charakteristisch wirken zu können.



STUDIE ZU: »DER FÜRSTENSITZ MONACO.«

der sich aus unserem zwar gleich gebauten, aber nicht gleich entwickelten menschlichen Körper ergibt.

Doch nun zurück zu unserem Gewerbe! Wie schon öfters darauf hingewiesen worden ist, und wie wir im Verlaufe dieses Aufsatzes noch öfters sehen werden, ist eine Reformation, welche die Kleidung durchmacht, immer das Beispiel für eine weitere, welche sich auf alle Gebrauchsgegenstände des Menschen erstreckt.

Bis jetzt haben wir immer unseren Stolz darein gesetzt, dass wir Möbel hatten, die sich von anderen nur durch die Verzierung unterschieden. Mein Freund B. hat im Grunde genommen genau dieselben Stühle, wie ich, obwohl er um 20 *cm* längere Beine hat; aber die Pressung des Leders zeigt ein anderes Muster, auch die sonstigen Verzierungen sind verschieden, folglich glaubt er einen individuellen Stuhl zu besitzen. Es kommt hier dasselbe Moment zum Ausdruck, wie bei den Kleidern der wilden Völker. Konnten jene ihre Kleidungsstücke vertauschen, ohne besondere Unannehmlichkeiten zu spüren, so können wir dasselbe mit unseren Stühlen oder anderen Gebrauchsmöbeln thun. Hatten die Ersteren noch nicht jene Culturstufe erreicht, um gegen schlechte Kleidung empfindlich zu sein, so haben wir noch nicht jene erreicht, die Unannehmlichkeit körperlich unpassender Möbel zu empfinden. Unsere neueste Strömung geht dahin, von unseren Gebrauchsmöbeln alle unnöthige, naturwidrige Verziererei zu entfernen. Zweifellos wird dies ganz analog wie bei unseren Kleidern zu einer Stuhltype führen, zu einem relativ besten und bequemsten Stuhl, den dann eben jedermann besitzen will; der Individualismus der Form wird aufhören; aber der Stuhl wird mir »angemessen« werden, niemand kann sich darauf so behaglich fühlen, als ich: der Stuhl ist für mich, den Besitzer, individuell. Ähnlich wird es mit allen Gebrauchsgegenständen gehen.

Diese Individualisierung wird noch immer feiner werden und weiter gehen, selbst für scheinbar so einfache Zwecke, wie für das »Sitzen« oder für das »Ausruhen« wird man ganz verschiedene Möbel construieren müssen. Wir sitzen anders beim Lesen, Zeichnen oder Schreiben, anders beim Essen, anders beim Rauchen, Kartenspielen, Kaffeetrinken etc.; wir ruhen uns anders aus nach einer Bergpartie, als nach dem Schlittschuhlaufen oder Bicyclefahren. Für alle diese Bedürfnisse muss uns heute eine einzige Type genügen, welche noch dazu dem Besitzer gegenüber nicht individuell ist. Dass aber die Sehnsucht nach einem derartigen Möbel thatsächlich schon vorhanden ist, sehen wir an der Beliebtheit, welcher sich die vielen Patent-, Garten-, Klapp- und Ausziehmöbel erfreuen, welche manchem der oben citierten Bedürfnisse in allerdings roher, unkünstlerischer Weise nachkommen.

In Gast- und Kaffeehäusern wird die Individualität der Möbel allerdings auf wenige Typen beschränkt bleiben müssen; es ist auch mehr gar nicht nöthig. Die vollste Bequemlichkeit, der wir uns innerhalb unserer vier Wände, in unserem





VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

SKIZZE ZU EINEM KUPPELBAU.

Heim so gerne hingeben, werden wir bei öffentlichen Einrichtungen niemals beanspruchen.

In einer Hinsicht sind die Gebrauchsmöbel öffentlicher Localitäten schon unserer modernen Kleidung nachgegangen. Während wir in unserem Wohnzimmer, unseren Salons noch immer gern verschieden verzierte, ja sogar verschiedenen Stilen angehörende Möbel aufstellen, hat man bei einem Speisesaal, wo 500 Stühle aufgestellt sind, sehr bald herausgefunden, dass es hier nur ein vernünftiges Princip gibt: ein Stuhl, wie der andere. Die consequente Fortentwickelung wird dem oben geschilderten Vorgang entsprechen.

Fassen wir alles zusammen, so können wir wohl schon heute den Satz aussprechen: Der Individualismus der Verzierungsform wird einem höheren platzmachen müssen, der aus einem stärkeren Betonen der Zweckform, sowie aus den natürlichen Unterschieden des menschlichen Körpers hervorgeht.

In sehr vielen Fällen gehen die Bestrebungen nach größerer Einfachheit parallel mit dem Bedürfnis nach größerer Reinlichheit.

Seit dem Einflusse des Christenthums, welches hauptsächlich die Geister auf das Jenseits hinwies, wurde die vernünftige Körperpflege der Antike immer mehr zurückgedrängt. In manchen Zeiten verschwanden selbst die Bäder, schließlich wusch man sich sogar nicht mehr, wie wir mit Staunen lesen können. Man »emaillierte« sich, auf den Schmutz wurde wieder neues Email gegeben. Die Rococomaler waren wirkliche Naturalisten, als sie diese Puppengesichter der Nachwelt überlieferten; denn unter dieser Maske gibt es keinen anderen Ausdruck, als das ewige fade, gemeine Lächeln. Die Nase war noch unempfindlicher; schlechter Geruch wurde einfach durch Räucherkerzen übertrumpft! Das war so der richtige Höhepunkt der goldstrotzenden Uncultur.

Diese Betrachtung ist fast nothwendig, um zu zeigen, wie relativ weit unsere vernünftigen Grundsätze schon durchgedrungen sind — obwohl uns von dem, was wünschenswert scheint, ja selbst von der Cultur der Antike noch eine ganze Welt trennt.

Den ersten Anstoß zur Besserung hat das Erwachen von Verständnis und Lust für kräftige Leibesübungen gegeben. Bei der Ausübung des Sportes wurden die Unannehmlichkeiten der Kleidung im potenzierten Maße empfunden. Die Engländer, bei denen der Sport in hohem Ansehen steht, waren auch die Ersten, welche sich von dem Unnatürlichen lossagten und ein höheres körperliches Reinlichkeitsgefühl entwickelten. Hat der Culturzustand aber einmal diese Stufe erreicht, so bleibt das Bedürfnis nach größerer Reinlichkeit nicht bloß bei uns selbst, unserer Wäsche, unseren Kleidern stehen, sondern wird schließlich nach und nach auf alle uns umgebenden Gegenstände ausgedehnt.

Wie bei unseren Kleidern nach und nach alle unpraktischen mittelalterlichen Schlupfwinkel des Schmutzes verschwunden sind, wie das Unbequeme, das Bewegungshinderliche immer mehr aus der Mode kommt, so wird diese Wandlung auch nach und nach mit allen Gebrauchsgegenständen vor sich gehen. Dass die Kleidung nächst den körperlichen Bemalungen und Verstümmelungen zuerst diese Wandlung macht, ist sehr natürlich. Aus der Haut kann man nicht fahren, man muss sie zeitlebens tragen; eine unangenehme Kleidung ärgert uns den ganzen Tag. Auf einen Stuhl brauchen wir uns aber nicht lange zu setzen; ist er uns unangenehm, so können wir aufstehen, uns auf einen Divan legen, kurz, wir empfinden die Unannehmlichkeit desselben nicht so sehr als wie die der Bemalung unseres Körpers und der Bekleidung. Je nachdem wir nun diese Unbequemlichkeit stärker oder schwächer empfinden, sind auch die modernen reformatorischen Ideen mehr oder weniger durchgedrungen. Die körperliche Bemalung findet nur mehr vereinzelt statt, in Bezug auf Kleidung stellen wir schon ziemliche Anforderungen an Reinlichkeit und Bequemlichkeit. Ebenso sind wir bei unseren Ess- und Trinkgeräthen schon viel empfindlicher als früher. Mit mittelalterlichen Zinntellern, Krügen und Bechern ist es gründlich vorbei, seitdem das appetitlichere Porzellan und Glas verallgemeinert wurde. Unser Feingefühl erstreckt sich auch schon auf die Form, dass dieselbe trotz aller Extravaganzen des so bildsamen Materials, wie z. B. Glas, dem Reinigen kein Hindernis bietet. Ebensowenig vertragen wir realistische Verzierungen, sei es auf Krügen, Gläsern, Waschschüsseln u. dgl. Es ist hier ein ähnliches Princip maßgebend, wie schon bei den Teppichmustern erwähnt wurde: alle Verzierungen müssen neutral,

d. h. geometrischer Natur sein. Weit weniger empfindlich sind wir in Bezug auf unser Mobiliar. Derselbe Mensch, der ein schmutziges Messer oder eine schmutzige Gabel zurückweist, wird sich unter verschnörkelten, schlecht zu reinigenden Möbeln noch ganz behaglich fühlen. Bei der Ausstattung unserer Wohnzimmer, bei der Außenarchitektur sind erst Anfänge zu spüren, dass man die Principien der Reinlichkeit auch hier anwenden möchte. Die große Allgemeinheit löst die Schmutzfrage ihrer Behausung noch gerade so, wie vor hundert Jahren. Der Staub geht nur die Mägde an, und hat er sich irgendwo festgesetzt, so wird frisch gestrichen; wahrhaftig noch ein Stückchen Rococo! Es ist immer das letzte Auskunftsmittel, den Schmutz zu verhehlen — ihn zu überstreichen

In einer Versammlung von Architekten sagte ich einmal gelegentlich einer Besprechung: »Wollen wir wirklich Culturmenschen werden, so müssen wir Staub, Ruß, kurz jede Form des Schmutzes abschaffen.« Die Gesellschaft schüttelte sich damals vor Lachen; ich füge allerdings hinzu, dass dies in Wien gesagt wurde, in einer Stadt, wo man von den primitivsten Erfordernissen einer Straßenreinigung keine Ahnung hat. Man stelle sich auch die Ironie vor, für die Aufhebung des Schmutzes und Staubes zu plaidieren und dann beim Nachhausegehen bis über die Knöchel im Straßenschlamm zu versinken! Ist dies aber gar so unmöglich? Gewiss ist es für heute nur eine Utopie; aber schon mit unseren heutigen technischen Kräften und Mitteln könnten wir dieses Ziel annäherungsweise erreichen. Den Weg nach diesem Ideal müssen wir wenigstens einschlagen, wollen wir culturell weiter fortschreiten.

Der strategische Vorgang, wenn wir dem Staub den Krieg erklären, wird sich der Hauptsache nach zweifach gliedern: einestheils muss dem Staub die Möglichkeit genommen werden, irgendwo anzuhaften, oder die betreffenden Gegenstände müssen zum mindesten leicht und einfach zu reinigen gehen. Anderseits muss alles Staub- und Schmutzbildende möglichst vermieden werden. Das erste Moment wird schon entschieden berücksichtigt. Zumal in England spielt es eine große Rolle, wo man bei den Möbeln, den Profilen der Innenarchitektur, den Thürfüllungen, Lambrien das leichte Abstauben in Berücksichtigung zieht. Viel weiter zurück jedoch stehen wir mit unserer noch zum großen Theil barocken Profilierung des Holzwerkes. Das Verkleiden der Façaden mit glänzenden Majolicaplatten, welche den Schmutz nur sehr schwer annehmen, ist ein sehr gutes Beispiel, wie man durch Anwendung unserer modernsten technischen Mittel auch an dem Äußern unserer Häuser bis zu einem gewissen Grade den Schmutz abwehren kann.

Der Erfolg dieser Mittel kann kaum befriedigende Resultate ergeben, ohne dass wir auch gegen das Staubbildende Maßregeln ergreifen. Letztere sind ungleich schwieriger durchzuführen, da sie in großem Maßstabe ausgeführt werden müssen und nur durch große Körperschaften, Gemeindevertretungen etc. erfolgreich durchgeführt werden können. Die erste Sorge würde die Straßen betreffen. Dieselben bedürfen der dringendsten Reform. Trotzdem uns die Neuzeit mit Neuerungen des Verkehrswesens förmlich überschüttet hat, trotzdem einer Straße heute ferner noch die wichtige Function zufällt, in ihrem Innern die großen Wasserleitungs- und Gasröhren, sowie elektrische Kabel aufzunehmen, ist ihr System dasselbe geblieben wie seit altersher. Man glaubt an das Ende aller Weisheit angekommen zu sein, wenn man die Oberfläche der Fahrbahn in irgend einer Weise befestigt. Zweifellos ist eine Trennung der Straße in mehrere selbständige Niveaus für Canäle, Wasser-, Gas- und Kabelleitungen einerseits, für Fußverkehr, Wagen und mechanische Verkehrsmittel anderseits ein dringendes Erfordernis. Wollen wir zukünftige Dinge noch in Betracht ziehen, müssen wir unter anderem auch dem Pferde die Existenzberechtigung absprechen, das durch elektrische oder andere geruchlose Automobilen ersetzt werden wird. Für alle Last- und schweren Fuhrwerke den Schienenweg durch die Straßen, für den Privat- und Personenverkehr Automobile mit Gummirädern, die Fahrbahnen und alle Fußwege asphaltiert — wo sollte sich da Staub entwickeln?

Für Feuerungsanlagen bietet die Beheizung durch Wassergas das geeignete Mittel, den so lästigen Ruß abzuschaffen. Die Lichtfrage ist schon in geradezu idealer Weise durch das elektrische Licht gelöst, welches nicht bloß das reinlichste und bequemste, sondern auch künstlerisch das am besten zu behandelnde ist.

Wir sehen, wir brauchen durchaus nicht auf utopische neue Erfindungen zu warten, um das Ideal einer Großstadt zu erhalten, welche gänzlich staub- und rußfrei ist, und deren Luft an Reinheit mit den Lüften der Berge wetteifern könnte. Es wäre hiezu nur Geld nöthig, welches heutzutage für wahre Culturarbeiten so schwer flüssig gemacht wird.

Die Millionen, welche der Abrüstungsvorschlag des Czaren den Staaten ersparen würde, fänden hier eine bedeutungsvolle culturfördernde Verwendung. Nicht gegen den äußern Feind, nein gegen den innern Feind: gegen unseren Schmutz, unsere schlechten Straßen, unsere schlecht gebauten Häuser, unsere unzureichende Beleuchtung, kurz gegen die ganze Unbequemlichkeit und Mangelhaftigkeit unseres öffentlichen Lebens soll mit jenen Millionen zufelde gezogen werden, indem man alle Mittel unserer modernen Technik in Action setzt. Das wäre vernünftig, und wahrlich, jener Staat, der dies thäte, er würde der erste Culturstaat Europas werden und alle anderen Staaten auf diesem friedlichen Wege besiegen. Die heutigen Schlachten schlagen ja nicht mehr die Soldaten, sondern die Techniker. Es gibt nur einen Kampf, welcher nach menschlichem und göttlichem Rechte zu verantworten ist, ja, welcher sogar nothwendig ist, das ist der Kampf mit der Natur, ihr alle Kräfte abzuringen und uns nutzbar zu machen; die Form dieses Kampfes ist die Arbeit, das Fundament aller Cultur.

V.

DAS NATIONALE MOMENT IN DEN KÜNSTEN UND GEWERBEN.

Die Völker als großer, vielköpfiger Organismus wachsen in ihrer individuellen Cultur außerordentlich langsam. Man kann fast sagen, zwei Völker stehen sich in vielen Dingen heute kaum anders gegenüber als der Mensch zum Menschen vor zehntausend Jahren. Auch für die Moral müssen wir heute noch einen recht milden Maßstab anwenden. Heute gilt es in allen Culturstaaten als unmoralisch, zu lügen, zu betrügen, zu stehlen. In der Vertretung eines ganzen Volkes gehört es jedoch sozusagen zum Geschäft, den Gegner zu täuschen, auszuforschen, ihn zu hintergehen. Und was ist die »Eroberung eines Landes« mehr, in Parallele gezogen mit einem Individuum, als ein Diebstahl des Stärkeren an einem Schwächeren?

Aber gerade so wie die barbarischen Volksstämme, die ihren Nachbarn auch zuerst mit den Waffen in der Hand entgegentraten und sich später bei gegenseitigem Verkehr von der Harmlosigkeit derselben überzeugten und mit ihnen in einen größeren Stamm verschmolzen — gerade so geschieht heute diese Verschmelzung von Volk zu Volk.

Umso merkwürdiger muss es uns dünken, dass in letzterer Zeit gerade so viel Anstrengungen gemacht werden, das nationale Element zum Ausgangspunkte unserer Fortentwickelung, ja zum Ausgangspunkt unserer Cultur zu machen. Im greifbaren Gegensatz zu all diesen wohltönenden Phrasen ist jedoch alles factisch Entstehende. Nehmen wir nur Deutschland. Wie viele Zeitschriften wurden gegründet zur Hebung eines specifisch deutschnationalen Geschmackes, die wackeren Mitarbeiter derselben haben zum Glück außer in ihrer engeren Heimat sich auch im Auslande recht gut umgesehen und auch von Erfindungen und Verbesserungen Notiz genommen, die zufällig in England gemacht wurden.

Aber auch in Böhmen rührt sichs. Die »böhmische Renaissance« wird als der einzig würdige Baustil Böhmens erklärt; manchem Be-

sucher der letzten Prager Ausstellung sind die Experimente in dieser Hinsicht vielleicht noch in Erinnerung.

Ungarn hat auch plötzlich »nationale Kunst« entdeckt*) und beginnt stolz, ein Kunstgewerbemuseum im Nationalstil zu bauen.

Wien will selbstverständlich einen Wiener Baustil — kurz das kleinste Land wird bald seinen eigenen Baustil haben wollen, insofern man diesen Nationalfanatikern Glauben schenken darf.

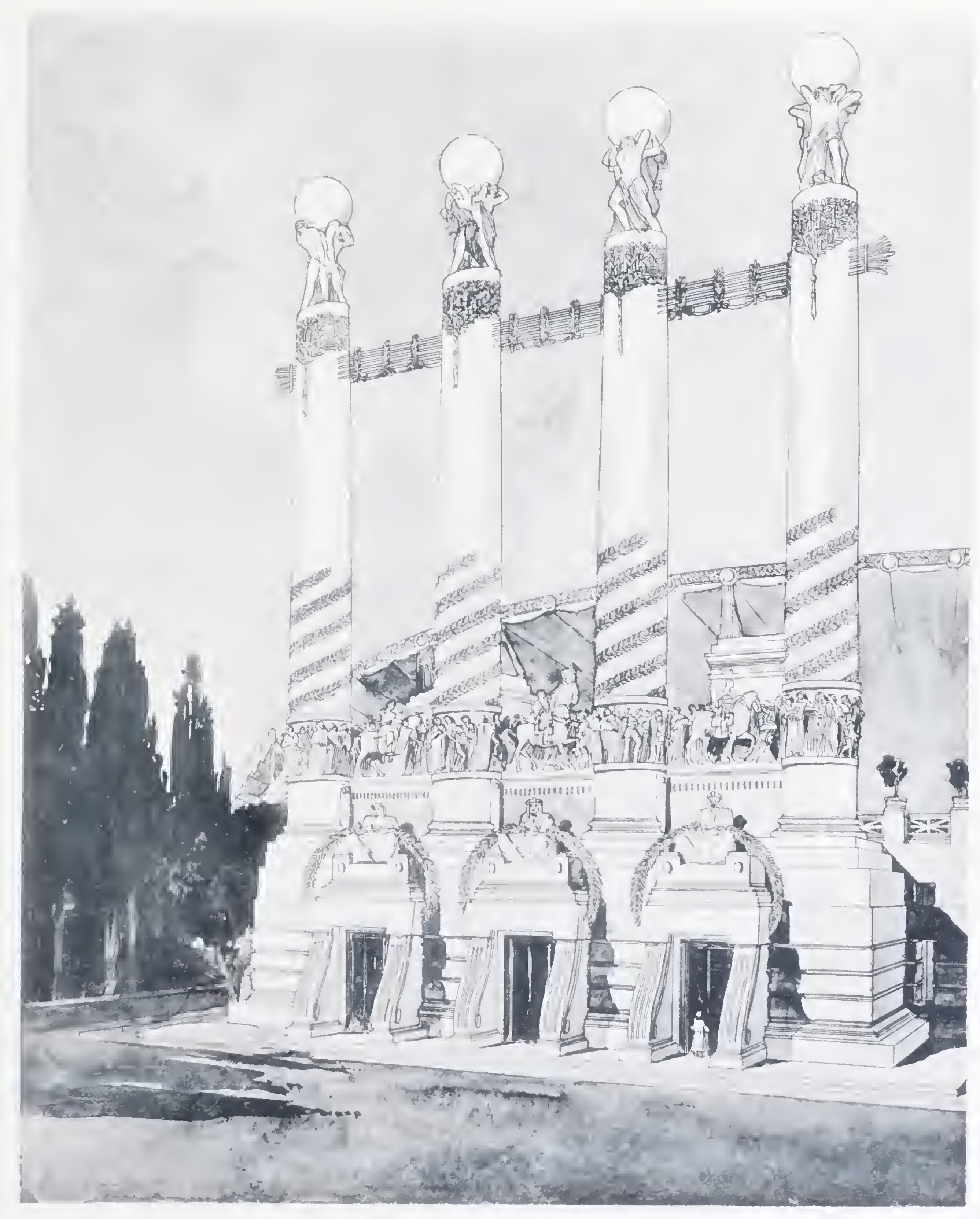
Von England kamen zuerst vernünftige Ideen, welche auch die nationalen Zollschranken für Kunst durchbrachen und im weitesten Kreise anregend wirkten. Kaum war das jedoch geschehen, so empörten sich schon die nationalen Herzen. Wir wollen auf keinem englischen Stuhl sitzen, sondern nur auf echt deutschen Möbeln; so deutsch wie unser deutsches Lied, unsere Sprache, unser deutscher Wein sollen unsere Stühle sein, riefen die Fabrikanten in poetischer Anwandlung, denn sie hatten noch viele »deutsche Renaissancemöbel« auf Lager. Fort mit dem Altenglischen, Alt-Wien sei unsere Zukunft — so ähnlich schrieb ein bekannter Wiener Fachmann. Kurz, man sah gegen die vernünftigen Ideen, welche in England ihren Ausgangspunkt hatten, einen heftigen Widerstand auftreten. Diese plötzliche Empfindlichkeit in nationaler Hinsicht ist im großen und ganzen eine Folge unserer politischen Verhältnisse. Die Umwandlung der alten Agrarstaaten in Industriestaaten hatte vielfache Schutzzollbestimmungen zur Folge, welche die großen Massen der Völker schädigten und nur durch das Wort »national« nothdürftig entschuldigt wurden. Im öffentlichen Leben, sowie in den Vertretungskörpern spielen plötzlich Worte wie »Nationalwohlstand, Nationalindustrie, Nationalgewerbe« eine große Rolle. Die vielfach falsche Anwendung dieser Worte führte zu Missverständnissen, die heute schon eine weite Verbreitung in den Herzen des Volkes haben. So wird man ganz allgemein über nationale Wissenschaft, nationale Künste sprechen hören. Trefflich hat Herr Professor Dr. W. v. Örttingen in einer Rede in der Berliner Akademie vom 28. Jänner 1898 diese Frage beleuchtet:

»Das Wort ‚national‘ sollte genau betrachtet »werden, ehe man es anwendet. Es ist harmlos, »wenn man es auf die Gesammtheit des Volkes »an sich bezieht, z. B. ‚nationaler Reichthum‘, im »Sinne von ‚Gesammtreichthum des Volkes‘. Es »wird dagegen bedenklich, wenn man von National»tugenden und -Lastern redet; denn es gibt weder »Tugenden noch Laster, die einer Nation aus»schließlich angehören. Genau genommen heißt »‚national‘ ‚dem Wesen eines Volkes entsprechend‘. »Und da wir diese Bedeutung unwillkürlich in »die anderen Anwendungen hineingetragen haben, »kommen Missverständnisse und oft verderbliche »Redensarten zustande.

»So gibt es auch keine nationalen Wissenschaften und nationalen Künste, wie z. B. an »der deutschen Kunst leicht nachzuweisen ist. Ihre »Werke können Zugehörigkeit zu deutschen »Schulen durch allerlei Stilmerkmale verrathen, »aber dass sie ihrem Wesen nach deutsch seien, »wird selten, und warum sie unter Umständen »deutsch erscheinen, wird nie zu sagen sein. Der »Begriff ‚national‘ lässt sich für ein bestimmtes »Volk ebensowenig genau definieren, wie der »Kern einer Individualität.«

Am schwierigsten wäre diese Definition für das deutsche Volk. National zu sein heißt durchaus nicht, die Grenze für die Kunst sperren zu wollen. Es gibt heutzutage überhaupt nur ein Land mit streng nationaler Entwickelung, und das ist China, wahrhaftig kein anstrebenswertes Beispiel. So mächtige Culturstaaten wie Frankreich oder England werden immer einen großen Einfluss auf uns haben. Wir haben uns früher nicht gesträubt, die Dampfmaschine, die Locomotive etc., welche zufällig nicht bei uns erfunden wurden, als Culturfortschritte zu übernehmen. Ja, wir können fast sagen, die Überlegenheit unserer heutigen Cultur gegen die aller früheren Zeiten besteht darin, dass dieselbe international, alle Länder zusammenfassend ist gegen die frühere nationale. Den einzig erschwerenden Umstand im internationalen Verkehre bildet thatsächlich nur die Sprache, und hier kann man allenfalls von nationalen Dichtungen reden. Aber auch hier ist der Begriff »national« nicht mehr in der früheren Bedeutung aufzufassen, dass etwa der Inhalt urnational sei, z. B. das Nibelungenlied eine urdeutsche Dichtung, sondern der Inhalt, die Idee, die Tendenz der Dichtungen sind international wie alles andere, nur das Idiom, die

*) Deutsche Bauzeitung Nr. 79 vom 1. October 1898: »Ein Versuch zur Anbahnung eines national ungarischen Baustiles.«



VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

EHRENTHOR FÜR EINE ARENA.



Sprache ist national. Wie sehr man auch diese nationale Schranke als Unannehmlichkeit empfindet, beweist das Project einer Weltsprache oder das Bestreben der Gebildeten, alle Cultursprachen zu beherrschen. Im Grunde genommen hat alles den gleichen Erfolg, ob schließlich die Menschheit eine einzige »Weltsprache« redet, oder ob alle Menschen die drei wichtigsten Cultursprachen beherrschen, jedenfalls ist eine intimere Annäherung, eine Verschmelzung der Volkscharaktere das schließliche Ergebnis.

Insbesondere international sind alle Reformen unseres Gewerbes, sowie alle neuen Bestrebungen in den Künsten. In allen Culturstaaten macht sich der Einfluss unserer modernen Technik in derselben Weise geltend wie bei uns. Alle haben dieselbe Sehnsucht nach Reinlichkeit, Bequemlichkeit wie wir, der vereinfachende Einfluss unserer jetzigen Lebensverhältnisse macht sich ebenso in gleicher Weise geltend.

Die hauptsächlichsten Unterscheidungen der gewerblichen Objecte verschiedener Völker liegen in den Schmuckformen. Wir können hier ganz analog wie bei der Bekleidung sagen, dem eigentlichen Principe nach seien alle gewerblichen Objecte gleich. Es ist geradezu charakteristisch für unsere Zeit, dass wir die Zierform, das eigentliche Unterscheidungsmoment nationaler gewerblicher Producte auf das entschiedenste bekämpfen und an deren Stelle immer mehr uns von der Zweckform leiten lassen, welche vom nationalen Standpunkte aus gänzlich indifferent ist. Wie schon wiederholt darauf hingewiesen, ist die Kleidung das voranschreitende Beispiel gegenüber allen anderen Gewerbszweigen. Dieselben Umstände, welche maßgebend waren, dass die Nationaltrachten immer mehr verschwanden und schließlich einer »europäischen« Kleidung platzmachen mussten, sind auch hier wirksam, das specifisch nationale Moment aller Völker auszugleichen. Den bedeutendsten Einfluss in dieser Hinsicht haben zweifellos unsere modernen Verkehrsmittel ausgeübt.

Führte uns eine Tagreise am Anfange unseres Jahrhunderts kaum bis zu einer benachbarten Stadt, und führt heute eine Tagreise etwa von Wien bis Paris, so muss nothwendigerweise, wie früher ein Ausgleich der Volkseigenthümlichkeiten im kleinen Kreise stattfand, ein solcher im großen Kreise stattfinden. Dieser Einfluss hat sich heutzutage auch schon in der Weise geltend gemacht, dass ein gebildeter Wiener z. B. einem gebildeten Pariser weitaus näher steht, als seinem eigenen Landsmann, der irgendwo in einem Dorfe lebt. Dies ist der beste Beweis, dass zwischen den Angehörigen eines einzigen Volksstammes, die verschieden gebildet sind, heute eine größere Kluft besteht, wie zwischen Gebildeten der verschiedensten Nationen und der verschiedensten Völker. Die nationale Phrase ist heute kaum etwas anderes als der Versuch, den Fortschritt zu unterbinden. Aber eine Zeit, welche außer unseren großartigen Verkehrsmitteln das Telephon, den Telegraphen, den Phonographen, den Kinematographen etc. anwendet, unseren Verkehr mit weiter entfernt Wohnenden zu erleichtern; welche die Eigenthümlichkeiten anderer Völker uns durch Tausende von Büchern, Zeitungen und Illustrationen bekanntmacht; welche imstande ist, wichtige Ereignisse innerhalb weniger Stunden der gesammten Culturwelt mitzutheilen — eine solche Zeit kann sich auf die Dauer die nationalen, verkehrstörenden Beschränkungen nicht gefallen lassen. Die Erde ist jetzt zu klein geworden, um noch Raum für viele Nationen und Nationchen zu haben.

B. MODERNE BAUKUNST.

VI.

DIE BAUKUNST ALS ABHÄNGIG VON SOCIALEN VERHÄLTNISSEN.

Die Umwälzung, welche sich in der Gegenwart in unseren gewerblichen Erzeugnissen vollzieht, kann jedoch unmöglich bloß bei diesen stehen bleiben. Die Umgestaltung der Formenwelt geschieht aber umso langsamer, je größere Schwierigkeiten zu überwinden sind, je entfernter dem Wirkungskreis eines Einzelnen die Gegenstände liegen, und je mehr dieselben sociale Interessen berühren.

Der Aufbau unserer Zinshäuser, sowie die Immobilien derselben entsprechen daher noch nicht den geringsten modernen Forderungen unserer Zeit. Die Wohnungen eines Zinshauses müssen wesentlich anders eingerichtet sein, als die eines Einzelwohnhauses oder Palais, welche den Besitzer niemals oder nur selten verändern. Jede Hausfrau könnte uns Dutzende von Unannehmlichkeiten aufzählen, wenn sie in die Lage kommt, eine neue Wohnung beziehen zu müssen. Wir kennen alle das unangenehme Herumprobieren, wenn es gilt, ein Bild oder einen Spiegel aufzuhängen: wird man mit dem Nagel eine Fuge treffen oder nicht? Ganz einfache Anordnungen könnten uns darüber hinweghelfen. So könnte man eine Reihe von Holzleisten einlassen, welche zugleich eine Theilung der Wand bewirken würden; oder ein herumlaufender Fries von Messingknöpfen würde uns in die Lage setzen, die Bilder ad libitum aufzuhängen u. s. w. An den Façaden verwenden wir ohnedies schon unzählige »Knöpfe«. Diese würden sodann wenigstens den Vorzug haben, das äußere Zeichen des innen Angewandten zu sein.

Ein anderer Uebelstand sind insbesondere bei uns in Wien die Anordnung der Fenster und Zimmerthüren. Wie wir außen falsche Palazzoarchitektur haben, machen sich im Innern des Gebäudes die falsch angewandten Flügelthüren breit. Zimmer mit Abmessungen von nicht mehr als 4 *m* auf 4·5 *m* mit zwei, manchmal sogar mehr breiten Flügelthüren, zwei Fenstern, einem schlecht gestellten Ofen — das waren die Typen einer Wiener Vorstadtwohnung bis in die Neunzigerjahre. Die Hausfrau, welche solche Zimmer wohnlich machen sollte, war immer rathlos. Es ist ein Charakteristicum für Wien, dass selbst das kleinste Loch zwei Fenster hat. Es hängt dies mit dem Local-Sprachgebrauch zusammen. Die »echte Wiener Hausfrau« heißt alles, was zwei Fenster hat, ein »Zimmer«, alles, was nur eines hat, ein »Cabinet«. Die Größe eines Raumes nach den Abmessungen zu beurtheilen, fällt ihr sehr schwer, ist daher auch weniger ausschlaggebend. Unsere Bauspeculanten machen sich dies zunutze; denn »drei Zimmer« für eine Wohnung klingt schöner als »drei Cabinette«. Erst als die Unverschämtheit derselben soweit gieng, Räume unter vier Meter in jeder Dimension als Zimmer ausgeben zu wollen, erhob sich ein Protest in der Bevölkerung, und es wird auch in dieser Hinsicht jetzt besser. Zweifellos hat aber das Frühererwähnte dazu beigetragen, jene bekannte widerliche Type des Wiener Zinshauses der Siebziger- und Achtzigerjahre zu erzeugen, welche für die Entwickelung dieser Stadt ein ewiger Schandfleck bleiben wird.

Sollten aber moderne und vernünftige Grundsätze in größerem Maßstabe durchgeführt werden, so wäre ein Eingreifen der zuständigen Behörden erforderlich. Leider haben sich dieselben bisher noch jedem Culturfortschritte außerordentlich feindselig gezeigt. Man kann wohl auf niemanden besser das Wort anwenden, als auf sie: »Aber der große Moment fand ein kleines Geschlecht.« Weder unsere großartigen technischen Errungenschaften, noch das Anschwellen der Großstädte hat die Beachtung und Fürsorge der maßgebenden Kreise gefunden. Die Politik der Volksvertretungskörper war in ökonomischer Hinsicht stets eine Classenpolitik schlimm-



VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN

SKIZZE ZU EINER GROSSEN EHRENHALLE.

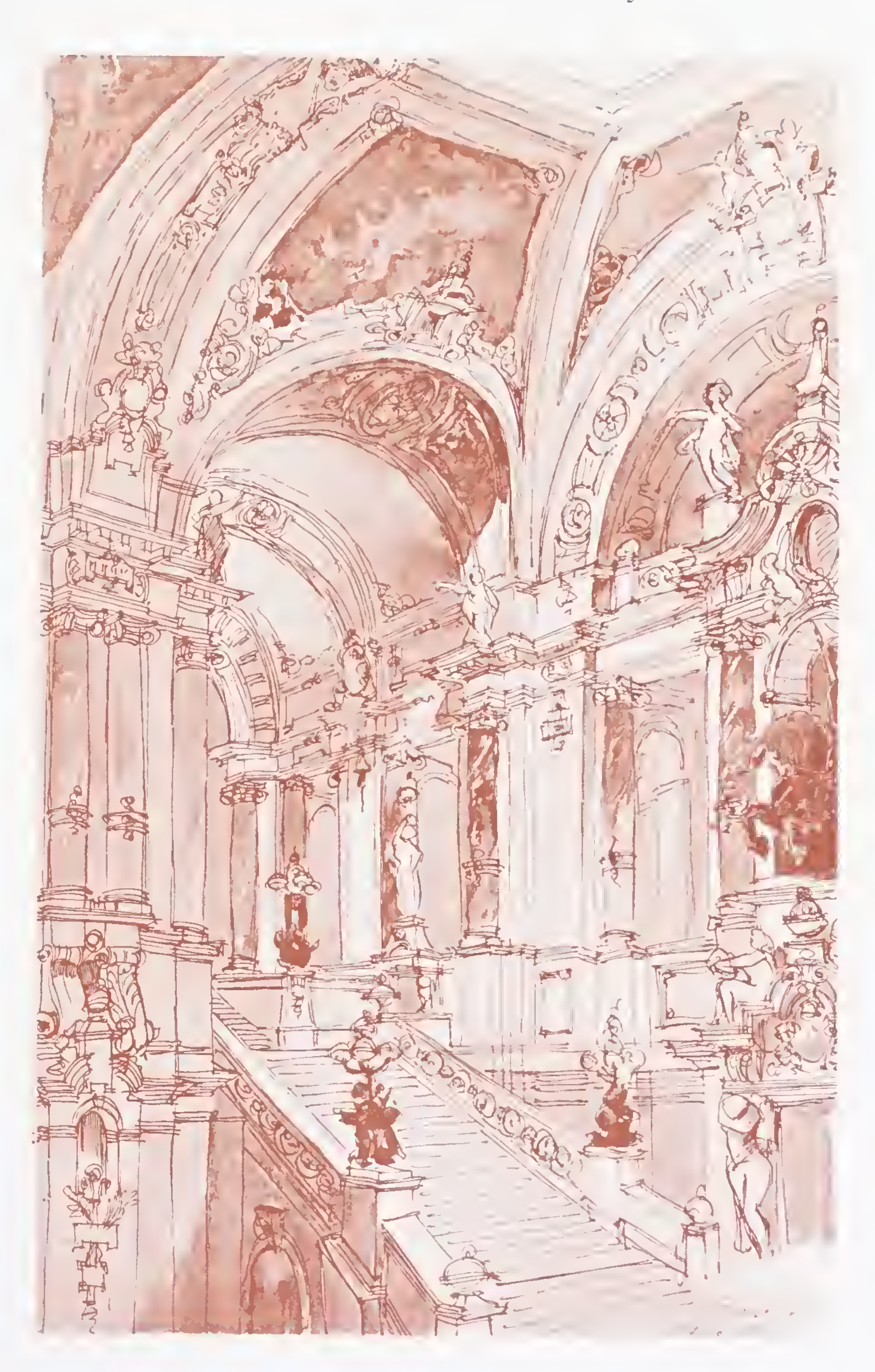


ster Sorte. Die Handhabung, sowie der Entwurf der Baugesetze geschah immer in der Weise, dass die Benützer der Wohnungen zu kurz kommen mussten, die Bauspeculanten, Besitzer von Grundstücken jedoch ihr Geschäft machen konnten. Nirgends war daher die Kunst vom Wohnhausbau durch eine solche Kluft getrennt, wie in Wien.

Aber auch in sanitärer Hinsicht sind diese Vorschriften gänzlich unzulänglich. Noch vor zehn Jahren waren in den äußeren Bezirken eine Menge Gärten, welche allen dort Wohnenden einen wahren Genuss gewährten. Eine zielbewusste Gemeindevertretung würde gewiss mit der Einverleibung der Vororte ein ausgedehntes Bauverbot der bestehenden Gärten in Erwägung gezogen haben. Zum mindesten wäre eine gründliche Revision der Bauordnung in sanitärer Hinsicht dringend nothwendig gewesen. Nichts von alledem ist jedoch geschehen; sogar die ominösen Lichtcanäle hat man beibehalten. Es ist eine wahre Schande, hier, wo es durch nichts entschuldbar ist, Räume mit ewiger Finsternis zu bauen, ja sie durch eine schlechte Bauordnung geradezu zu sanctionieren. Gewiss würden durch volksfreundliche Maßregeln einige Baugrundbesitzer und Speculanten geschädigt werden. Was ist aber dieser Verlust (oder besser gesagt »entgangene Gewinn«) gegen das schlechte, gesundheitsschädliche Wohnen von tausenden Familien?

In neuester Zeit taucht der vortreffliche Plan eines Volksringes auf. Diese Idee würde eben noch retten, was zu retten ist. Wenig genug wird es immer sein. Das gutmüthige Wiener Volk bezahlt die Unfähigkeit seiner Verwaltungen mit langjährigen schlechten Wohnverhältnissen und vielen tausend Opfern der Lungenschwindsucht, welche die Folge dieser Bauzustände ist. Es ist wahrlich ein schönes Streiflicht auf das Zeitalter der Humanität. Aber es gibt nichts Brutaleres und Grausameres als den Geldsack. »Non olet,« sagt der Bauspeculant, wenn er seinen Gewinn per Quadratmeter ausrechnet, mag auch die Gesundheit Tausender dabei in Frage stehen.

Auch in dem ganzen übrigen Europa konnte das sociale Moment in der Baukunst nur sehr spärlich durchdringen. Die politischen Wirren bestimmen die gesetzgebenden Körper, den Schwerpunkt ihres Wirkens auf die militärische Bedeutung eines Landes zu legen, welcher Unsummen geopfert werden, während die Kunst mit kargen Bettelpfennigen gespeist wird. Und doch war der Sehnsuchtsschrei nach Kunst nie lauter als jetzt: die



SKIZZE ZU EINEM STIEGENHAUS.

Religion, das Reich, in dem die poesiedurstige Menschheit Erlösung suchte, verliert umsomehr an Boden, je mehr unsere modernen Wissenschaften den Nimbus der Göttlichkeit durch logische Aufklärung zerstören. Die Menschheit sucht Ersatz für die Religion, und diesen kann nur die Kunst bieten. Diese Bedeutung der Kunst ist wohl noch zum geringsten Theil erkannt worden.*)

*) Interessante Bemerkungen über dieses Thema finden sich auch in Richard Wagner's »Kunst und Revolution«.

Es ist eine bezeichnende Thatsache, dass jene Staaten zweiten Ranges, die nicht durch ein großes Militärbudget belastet sind und daher für Kunst mehr leisten können, in literarischer sowie in künstlerischer Hinsicht außerordentlich hoch stehen. In mehr als einer Beziehung können wir mit Neid nach dem Norden Europas blicken.

Unsere öffentlichen Bauten, welche zwar unseren socialen Zuständen ihre Entstehung verdanken, ihre Vorbilder aber meist in einer früheren Zeit suchen, sind sowohl im Grundriss, wie auch im Aufbau nicht auf der Höhe unseres Jahrhunderts. Hier zeigt es sich wieder, wie man das bisschen Geld, das für öffentliche Bauzwecke verausgabt wird, noch zum größten Theil auf Repräsentationsräume verwendet. Den prachtvollen Vestibules und Stiegenhäusern stehen meist recht dürftige Kanzleizimmer gegenüber. Sind in diesem Gebäude jedoch Dienerwohnungen vorgesehen, so werden ganz gewiss ein paar finstere Räume dazu auserlesen. Die Kunst des Architekten kann hier viel helfen und Grundrisse schaffen, wo derartige, des XIX. Jahrhunderts unwürdige Übelstände vermieden sind.

Ebenso ist das sociale Moment beim Wohnhausbau noch lange nicht genügend berücksichtigt. Die Anlehnung an die Motive der Palazzoarchitektur war an und für sich eine unglückliche und ist nur durch den Mangel eines passenderen Vorbildes zu entschuldigen. Die Grundzüge eines Palazzos der Frührenaissance: das festungsartige Parterre mit kleinen Fenstern, eventuell Ställen, die Beletage mit den Prachtwohnräumen des Besitzers, darüber Wohnräume für die Diener — diese Grundzüge müssen zu einem stetigen Conflict mit unseren heutigen Zuständen führen. Weder die im Parterre, noch die in den oberen Geschossen eines Zinshauses Wohnenden wollen sich mit kleinen Fenstern begnügen. Otto Wagner bemerkt schon trefflich in seiner bekannten Schrift »Moderne Architektur«, dass durch Anwendung unserer modernen technischen Hilfsmittel, wie Aufzüge, die socialen Unterschiede der einzelnen Etagen verschwinden müssen, und dass dies infolgedessen auch architektonisch zum Ausdruck gebracht werden soll. Es ist nur ein Schritt weiter, dieses Verschwinden der socialen Unterschiede auch den einzelnen Gebäuden gegenüber zum Ausdruck zu bringen und nicht das einzelne Haus, sondern die ganze Straße als Einheit zu betrachten.*)

VII.

DIE BAUKUNST ALS FORMELL ABHÄNGIG VOM GEWERBE UND VON DER TEKTONIK.

Der Tempel bleibt immer ein Pegma »ein Gezimmer, in dem eben bezeichneten Sinne, sei er aus Holz »oder Stein erbaut, aber ihre Kunstformen haben beide, der hölzerne wie der steinerne Tempel, »weder aus sich heraus ‚erbildet', noch von einander entlehnt, sondern mit Pegmen gemein, die »als Hausgeräthe bereits viel früher mit ihren »eigenthümlichen Kunstformen bekleidet worden »waren.«*)

Die in den früheren Capiteln besprochenen Wirkungen unserer modernen Technik, sowie unser größeres Gefühl für Einfachheit und Reinlichkeit haben nicht bloß für das Gewerbe Geltung, sondern werden auch im Laufe der Zeit secundär die Baukunst beeinflussen. Wie der Tempel im Gezimmer des Holzes ein Vorbild hat, so erwächst auch unserer modernen Baukunst ein neues ähnliches Vorbild, das wohl noch nie als solches erkannt worden ist, obwohl es vom historischen Standpunkte aus außerordentlich naheliegend ist: die Eisenconstruction. Jeder Architekt ohne Unterschied der Parteistellung wird

*) Gottfried Semper, Der Stil, II, 200.

*) Ausführlicheres hierüber in einem preisgekrönten Aufsatze des Verfassers über das Thema: »Die alte und neue Richtung in der Architektur.« Juli-Heft 1898 des »Architekt«. Verlag A. Schroll, Wien.

gewiss zugeben, dass dem Eisen als »stilbildendes Material« für die Zukunft eine entscheidende Rolle zufallen müsse. Alle praktischen Versuche, die Eisenconstruction zu »verschönern«, stießen aber auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Der Grund hiefür wurde schon S. 16 angedeutet. Die technologische Form des Eisens ist eine sehr bestimmte: gewalzte Schienen. Im Gegensatze hiezu steht die Decorationsform. Diese letztere nimmt als Imitationsform alle möglichen Eigenschaften des Metalles in Anspruch. Semper erwähnt schon gelegentlich, dass alle jene Stoffe, welche sich besonders zur Imitation eignen, wie das Kautschuk, die Metalle etc., keinen eigenen »Stil« hervorbringen können, sondern meist eine irgend schon vorhandene, primäre Technik nachahmen. Der Erzguss ist eine secundäre Technik zur Steinbildhauerei und diese wieder eine secundäre Technik zur Keramik.*) Eine Eisenconstruction steht in einem unüberbrückbaren Gegensatz zu den Decorationsformen desselben Materiales. Eisenconstructionen wird man deshalb nie verzieren können und nie werden Lorbeerzweige, Kartuschen, Amazonenschilde, sowie andere Verzierungsmotive, welche wir aus dem Steinbau herübernehmen wollen, mit der Construction in Einklang stehen. Nur unverziert, als großes organisches Ganzes kann der Eisenbau wirken. Darauf deutet schon die Tendenz der Construction hin, dass alles Zwecken untergeordnet ist. Jeder Stab muss Arbeit verrichten nach der Größe seines Querschnittes. Faulenzer duldet der Ingenieur nicht. Dafür überspannt auch der Eisenbogen gewaltigere Klüfte und Fernen als der Stein, denn er hat keinen unnützen Ballast zu tragen — das schönste Vorbild eines wohlorganisierten Staates. Wir können uns heute schon des Gefühles der Großartigkeit und Erhabenheit nicht erwehren, das wir beim Anblicke einer mächtigen Eisenconstruction empfinden. Es ist dies ein Gefühl, das der vorhergehenden Generation noch fast fremd war. Wir Modernen jedoch müssen uns gestehen, dass vor dem Eindrucke, den die untere große Halle des Eiffelthurmes oder einer seiner mächtigen Pfeiler hervorruft, selbst das Pantheon oder die Peterskuppel erblassen müssen.

*) Es liegt hier allerdings die Möglichkeit nahe, dass im Anfangsstadium die Reihenfolge eine andere gewesen ist.

Falls die im zweiten Capitel besprochenen Grundsätze über das Überleben des Bestconstruierten und Zweckmäßigsten richtig sind, müssen wir der Eisenconstruction, respective deren Rückwirkung auf die Architektur eine sehr bedeutende Dauer voraussagen. Unser Geschmack und unser Schönheitsempfinden wird durch die Gewohnheit des täglichen Ansehens immer mehr auf die formelle Erscheinung der Eisenconstruction gestimmt werden. Es ist dies eine ganz natürliche Geschmacksveränderung, da sich ja das Schönheitsideal, wie bereits erwähnt, immer in der Richtung der Zweckmäßigkeit entwickeln muss. Der Eisenbau enthält aber zweifellos mehr Momente der Zweckmäßigkeit, als irgend eine andere Constructionsart. Irgend einer Geschmacksrichtung wird man also in der Zukunft nur dann eine längere Dauer prophezeien können, wenn ihre Formenelemente mit denen der Eisenconstruction in einer gewissen Übereinstimmung stehen. Wir nähern uns dem Formenkreis des Eisens immer mehr (allerdings in einer vergeistigten Art und Weise), bis sich unsere modernen Gebäude zur Eisenconstruction etwa so verhalten, wie der Tempel zum Holzbau: vergeistigte Eisenconstruction in Stein, wie der Tempel vergeistigte Holzconstruction in Stein ist. Wenn ich früher die Antike als die Bestangepasste für unsere Zeit bezeichnet habe, so ergibt sich dies auch aus der großen Verwandtschaft der Eisengitterconstruction mit dem Zimmerwerk. Diese Entwickelung können wir zum Theil schon an unseren modernsten Bauwerken beobachten. Die vielen Knöpfe, die langen Pfeifen auf unseren Façaden haben ihre Vorbilder wesentlich in der Eisenconstruction. Man kann vielleicht einwenden, dass Knöpfe auch in der deutschen Renaissance vorgekommen sind. Aber gerade hier haben wir einen fundamentalen Unterschied. Während die deutschen Renaissanceknöpfe immer im Sinne eines hölzernen Zimmerwerkes angewendet wurden, können unsere modernen nach der Art ihrer Vertheilung nur das Nietenmotiv zum Vorbild haben. Zu derartiger Architektur wirkt dann selbstredend die wirkliche Eisenconstruction nicht als Dissonanz. Die eisernen Brücken der Wiener Stadtbahn mit den Architekturen von Otto Wagner mögen als erstes Beispiel eines vollen architektonischen Accordes zwischen Eisen- und Steinarchitektur hier besonders angeführt werden.

VIII.

DIE ARCHITEKTUR ALS KOSMISCHE KUNST IST DER ENTWICKELUNG DER COMBINATION GERADE SO UNTERWORFEN WIE DIE MUSIK.

Die Gliederung der eurhythmischen Figuren erfolgt nach bestimmten Ge»setzen der Wiederkehr, mit Cadenzen »und Cäsuren, mit Erhebungen und Senkungen, »aus deren Verkettung die geschlossene Figur »entsteht. In dieser Beziehung sind die musika»lischen Figuren (Melodien) und die optischen den »gleichen Gesetzen unterworfen, nur dass das Ohr »eine weit verwickeltere Ordnung zu verfolgen und »aufzulösen vermag als das Auge, das in momen»taner Anschauung das Ganze zugleich in sich »aufnehmen soll.«*)

Semper berührt hier gleich den charakteristischen Unterschied zwischen musikalischer und architektonischer Combination. Die Musik ist in dieser Hinsicht die vorgeschrittenere Kunst, da das Nacheinander irgendeiner verwickelten Figur viel leichter zu verstehen ist, als das gleichzeitige Erfassen eines Eindruckes auf einmal, wie dies bei der Architektur der Fall ist.

Unser Auffassungsvermögen ist aber im Laufe der Zeit auf eine derartige Stufe gelangt, dass wir mehrere Eindrücke ganz deutlich auf einmal zu erfassen vermögen. In der Musik sowohl, wie in der Architektur war der Canon und die Fuge schon im Mittelalter gebräuchlich. Die Musik hielt das einmal Errungene fest. Die Baukunst konnte unmöglich eine ähnliche Entwickelung nehmen, da ihre formelle Ausbildung damals auf einer so niederen Stufe stand, dass in dieser Hinsicht eine Rückkehr zur Antike unbedingt erfolgen musste. Wir wissen aus der Musik, dass polyphone Kunstwerke am leichtesten auf Grund der einfachsten Themen zu schaffen sind. Ähnlich in der Architektur. — Was die Antike wegen ihres Formenreichthums nie gekonnt hatte, gelang dem formenarmen Mittelalter: das architektonische Combinationsprincip zu erweitern.

Viele neuere Forscher wollen das letztere als eine besonders deutsche Erfindung und Charaktereigenschaft hinstellen, namentlich in musikalischer Hinsicht. Man bemüht sich nachzuweisen, dass die Gesänge der Germanen mehrstimmig waren schon zu einer Zeit, wo man in der ganzen übrigen Welt noch keine Ahnung von musikalischer Harmonie hatte. Es spricht vieles hiefür, so namentlich, dass die Deutschen als Volk der Denker immer eine Vorliebe für die wissenschaftliche Seite der Kunst hatten. Die Musik und Dichtkunst war bei ihnen auch immer in unvergleichlich höherem Grade entwickelt als die bildende Kunst. Die geistig so hoch entwickelte Zeit um und nach dem Jahre 1000 n. Chr. konnte daher unmöglich lange Gefallen finden an den kläglichen Formenüberresten, welche das Christenthum aus der Antike herübergerettet hatte. Bei der damaligen Unkenntnis des Alterthums wäre eine Renaissance unmöglich gewesen; so entschädigte man sich für die Formenarmut durch ein geniales Combinationsprincip. Man erfand das Maßwerk, einen Canon des Kreises. Der gothische Dom ist der Höhepunkt einer ausgebildeten »Polyphonie« der Steine.

Die Idee, die beiden höchstausgebildeten Begriffe der Baukunst, den formell schönsten, den antiken Tempel, und den compositionell genialsten, den gothischen Dom, vereinigt zu sehen, und das moderne Architekturideal aus dieser Vereinigung zu construieren, lag zu nahe, als dass es nicht schon versucht worden wäre. Hegel spricht vom Zukunftsstil als einer Synthese der Antike und des Mittelalters. Die damaligen Versuche in Berlin und München scheiterten jedoch aufs kläglichste, da man diese Versöhnung zweier unversöhnlicher Formenprincipien mit streng stilistischen Motiven herbeiführen wollte. Dessenungeachtet lebt aber diese Idee, wenn auch scheintodt, in unserem Jahrhundert fort. Die großen Meister wählen bald die Antike zum Ausgangspunkte einer Stilentwickelung, bald das Mittelalter. Unser moderner Geschmack ist in der That schon deshalb eine Synthese der Antike und des Mittelalters: wir bauen zur selben Zeit im gothi-

*) Gottfried Semper, Der Stil, Prolegomena, XXVII.



STUDIE ZU EINEM WOHN- UND GESCHÄFTSHAUS IN WIEN.



schen, im Renaissance- und im antiken Baustil. Dass diese vorläufige Trennung immer mehr nach einer Einheitlichkeit strebt, ist auch unschwer zu beweisen. Alle Meister, welche einen historischen Stil nicht sclavisch nachahmen, sondern nur zur Unterlage ihrer Entwürfe nehmen, kommen sich stilistisch immer näher. Wir mögen die antikisierenden Pfeiler des Nadelwehrs bei Nussdorf von Otto Wagner ansehen oder ein Denkmal von Bruno Schmitz, es hinterlässt uns den nämlichen Gesammteindruck.

Es muss auch so kommen; wollen wir thatsächlich einen neuen Stil schaffen, so müssen schließlich alle Wege auf diesen Gipfel führen.*)

Da nach Darwin nur das Bestconstruierte, Bestangepasste Aussicht hat, im Kampfe um das »Fortbestehen« zu obsiegen, so werden gewiss neben vielen Motiven der Antike auch solche der mittelalterlichen und anderer Baustile als »Überlebende« berufen erscheinen. Die großartig entwickelte Formenwelt der Antike ist derjenigen aller anderen Zeiten so weit überlegen, dass kein Zweifel herrschen kann über ihr endliches Obsiegen. Unser Zukunftsstil wird also Säulen, Gebälke und Gesimse ganz ähnlich der Antike haben müssen.**) Aber bezüglich der geistreichen Combination der Motive sind viele andere Baustile, insbesondere aber das Mittelalter der Antike erheblich überlegen. Bei letzterer wurde das »polyphone« Combinationsprincip nur bei dem Mäanderornament und einigen wenigen anderen Flächendecorationen angewendet. Architektonisch angewandte, »thematische« Decoration hat die Antike nur in beschränktem Maßstabe und meist bei Gesimsen verwendet, z. B. Zahnschnitte, Perlschnüre, Blattkränze, Löwenköpfe an den Simen. Für die Verzierung ganzer Flächen scheinen die orientalischen Völker schon früh einen gewissen Canon erfunden zu haben. Das Mittelalter bildete aber erst das »polyphone« Verzierungsprincip großartiger aus. Den Einfluss der gewerblichen Erzeugnisse auf den Geschmack weist schon Semper nach. In einer Zeit, wo das »polyphone« oder »thematische« Element sowohl in der Musik, in der Dichtkunst, wie bei allen decorativen Erzeugnissen eine große Rolle spielte, konnte sich auch die Baukunst, welche dieses Principes gerade am meisten bedurfte, nicht den Wirkungen des allgemein Herrschenden entziehen. In der mittelalterlichen Kunst wurde das »polyphone« Combinationsprincip das erstemal »Stein«.

Es wurde viel seit jener Zeit über die mittelalterliche Kunst gestritten, die Renaissance vermochte sie Jahrhunderte lang ganz in den Hintergrund zu drängen. Erst in unserer Zeit lernte man wieder ihre compositionelle Überlegenheit schätzen. Man ward sich bewusst, dass man sie schon deswegen nicht mehr ohneweiters bei Seite schieben könne. Merkwürdigerweise geschah das aber zur selben Zeit, als man auch die formelle Überlegenheit der Antike erkannte.

Es hat in der Musik ganz ähnliche Zeiten gegeben. Die »Polyphonie« war damals nur eine Spielerei von Gelehrten und Zünftlern. Aber ein Sebastian Bach blies dem todten Schema künstlerischen Odem ein und schuf »polyphone« Wunderwerke, die uns heute noch erschüttern. So muss es auch der Architektur ergehen. Die Gothik hat »polyphone« Werke hervorgebracht, aber sie war stets nur ein Fugenbau der Werkmeister und Steinmetze, die ohne künstlerisches Bewusstsein nach todten Regeln schufen. Unsere Aufgabe aber ist es, aus diesem architektonischen Princip ebensolche Geistesfunken herauszuschlagen, wie etwa Beethoven und Richard Wagner aus dem musikalischen. Die Formenschönheit der Antike zur polyformen Kunst zu erheben, das dürfte in der That das Ziel unserer architektonischen Entwickelung werden: eine Meistersinger-Ouverture in Stein.

Ein Umstand kommt diesen Betrachtungen noch zunutze. Im vorigen Capitel wurde die Beeinflussung der antiken Baukunst durch das Zimmerwerk erörtert und dabei constatiert, dass diesen Einfluss in unserer Zeit wahrscheinlich die Eisenconstruction haben werde. Jedes Zimmerwerk,

*) Ich gestehe hier gerne zu, dass bei den folgenden Betrachtungen weder meine Erfahrung, noch mein Wissen ausreicht, um alles genau zu präcisieren; Irrthümer sind nur zu leicht möglich! Bitte daher das Nächste mit kritischem Vorbehalt zu nehmen.

**) Auch eine andere Betrachtung muss uns zu demselben Resultat führen. Wir wissen, dass Combinationen sich erschöpfen. Bei allen Künsten, welche vorwiegend auf Combinationen einfacher Elemente angewiesen sind, werden die gebräuchlichsten einfachen Combinationen wieder Elemente für eine Combination höheren Grades. In der Musik haben wir die Accorde, in der Architektur die Säulen, Capitäle, Basen, Gesimse. Wie wir uns an keine neuen Accorde mehr gewöhnen können, sind wir auch unfähig, andere Säulenverhältnisse, andere Capitäle auf die Dauer für schön zu finden, als die antiken. Selbst wenn es möglich wäre, schönere Typen zu erfinden, würden wir sie dennoch stets mit dem gewohnten Maßstabe der Antike messen, dem gegenüber sie nicht dauernd standhalten könnten.

das hölzerne sowohl als das eiserne ist aber der Träger eines Verkettungssystems, eines Canons einer Fuge. Wo die Antike besonders von dem Gezimmer beeinflusst wurde, kommt dies auch zum Ausdrucke, z. B. die steinernen Balustradengitter oder die Theilung der Thermenfenster.



ZU DEM ENTWURF: DER FÜRSTENSITZ VON MONACO.

Unsere moderne Architektur, welche, wie vorerwähnt, von der Eisenconstruction beeinflusst ist, trägt also einen »polyphonen« Keim in sich, der im obigen Sinne entwickelungsfähig ist.

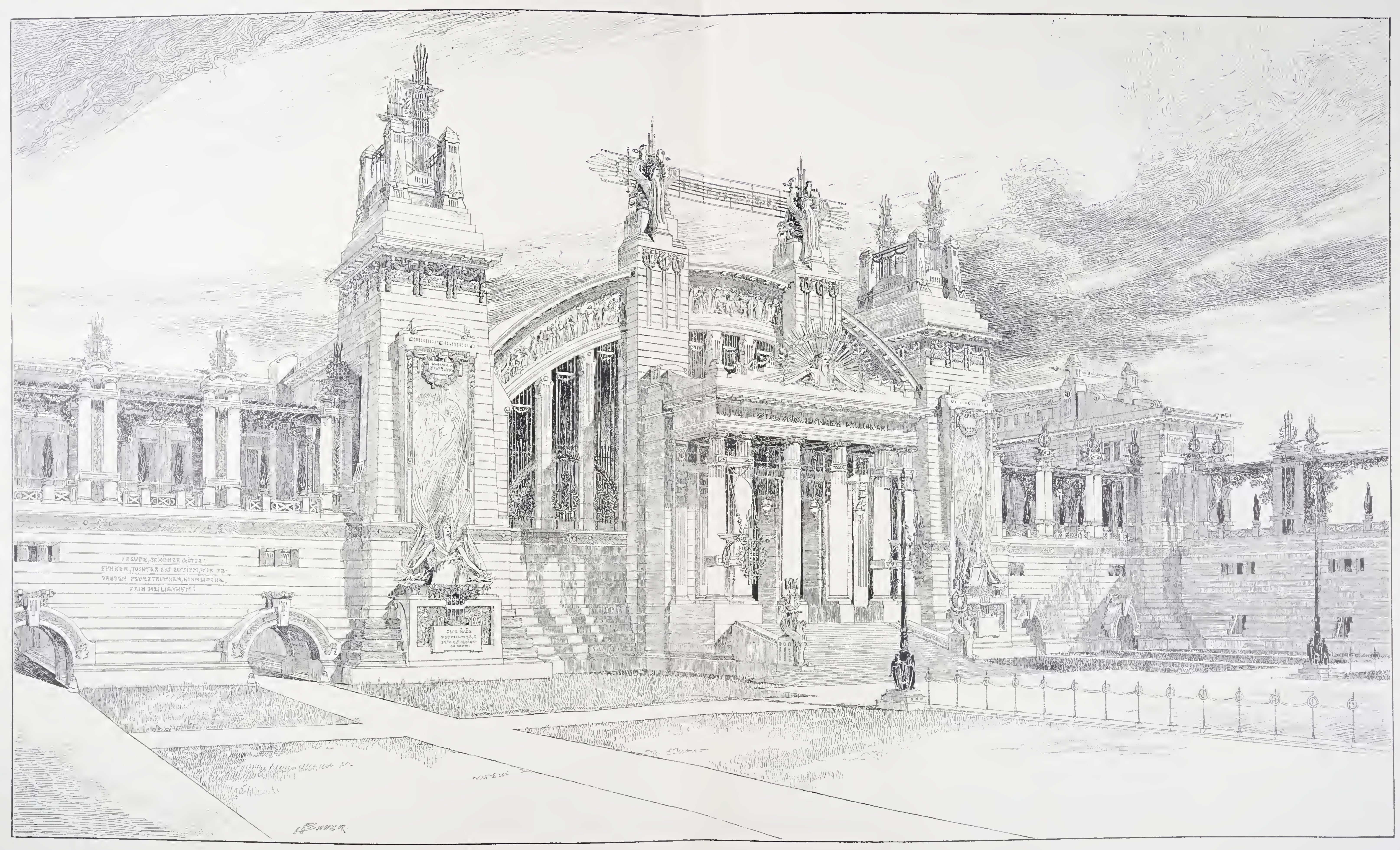
Die praktische Lösung solcher Theorien ist allerdings außerordentlich schwierig und wird auf mancherlei Hindernisse stoßen. Nehmen wir an, die Construction eines öffentlichen Gebäudes, etwa einer großen Halle zum Zwecke musikalischer Aufführungen, ergäbe als Hauptform einen großen Bogen, der die Decke bildet. Die Frontmauer erfordert außerdem noch gewisse senkrechte Theilungen zum Zwecke des Abschlusses. Diese Figur ist uns schon von dem römischen Thermenfenster her bekannt; es ist unschwer, dieselbe als Hauptmotiv durch den ganzen Bau zu ziehen: bald als bloße Bogenlinie, bald in Umkehrung derselben als Velum, bald von den senkrechten Pfeilern (wie durch Posaunenstöße) unterbrochen, bald mit mannigfaltigen Nebenmotiven verbunden. Als Versuch in dieser Art möge man die Tafeln Nr. 11 bis 13 ansehen.

Eine weitere Verwandtschaft der beiden Künste finden wir in der Art und Weise, wie beide psychologisch den Zuschauer, respective den Hörer zu fesseln suchen. Die zeitliche Entfernung in der Musik muss hier mit der räumlichen Entfernung in der Architektur in Parallele gesetzt werden.

Um etwas allgemein Bekanntes in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen, nehmen wir an, wir nähern uns dem Petersplatze in Rom vom Tiber her. Kirche und Kuppel strahlen uns in ihrer allgemeinen Form in voller Pracht entgegen. (In der Symphonie: das Hauptmotiv tritt auf.) Wir nähern uns. Die Kuppel verstärkt ihre Wirkung, und wir können auch eine Menge interessanter Details an ihr wahrnehmen. (Das Hauptthema wird durch verschiedene Nebenthemen verstärkt.) Um die Straße biegend stehen, wir plötzlich vor den Colonnaden des Bernini, und unsere Aufmerksamkeit wendet sich unwillkürlich denselben zu. (Entschiedenes Auftreten eines musikalischen Gegenmotivs.) Wir durchschreiten die Säulenhalle und blicken wohl ab und zu auf die Kuppel und den Platz. (Polyphone Verflechtung der Motive in der Symphonie.) Die Brunnen mit ihrem Plätschern fesseln dann wieder unseren Blick, und wir streben unwillkürlich dem mittleren Obelisk zu, der sich uns als imposanter Posaunenstoß dieses architektonischen Concertes repräsentiert. Wir wenden uns nun wieder der Kirche zu; die strahlende Pracht der Kuppel versinkt immer mehr, und als Schlussmotiv empfängt uns, immer gewaltiger werdend, das Portal.

Die Wirkung des Innenraumes würde ungefähr den feierlichen Mittelsätzen einer Symphonie entsprechen.





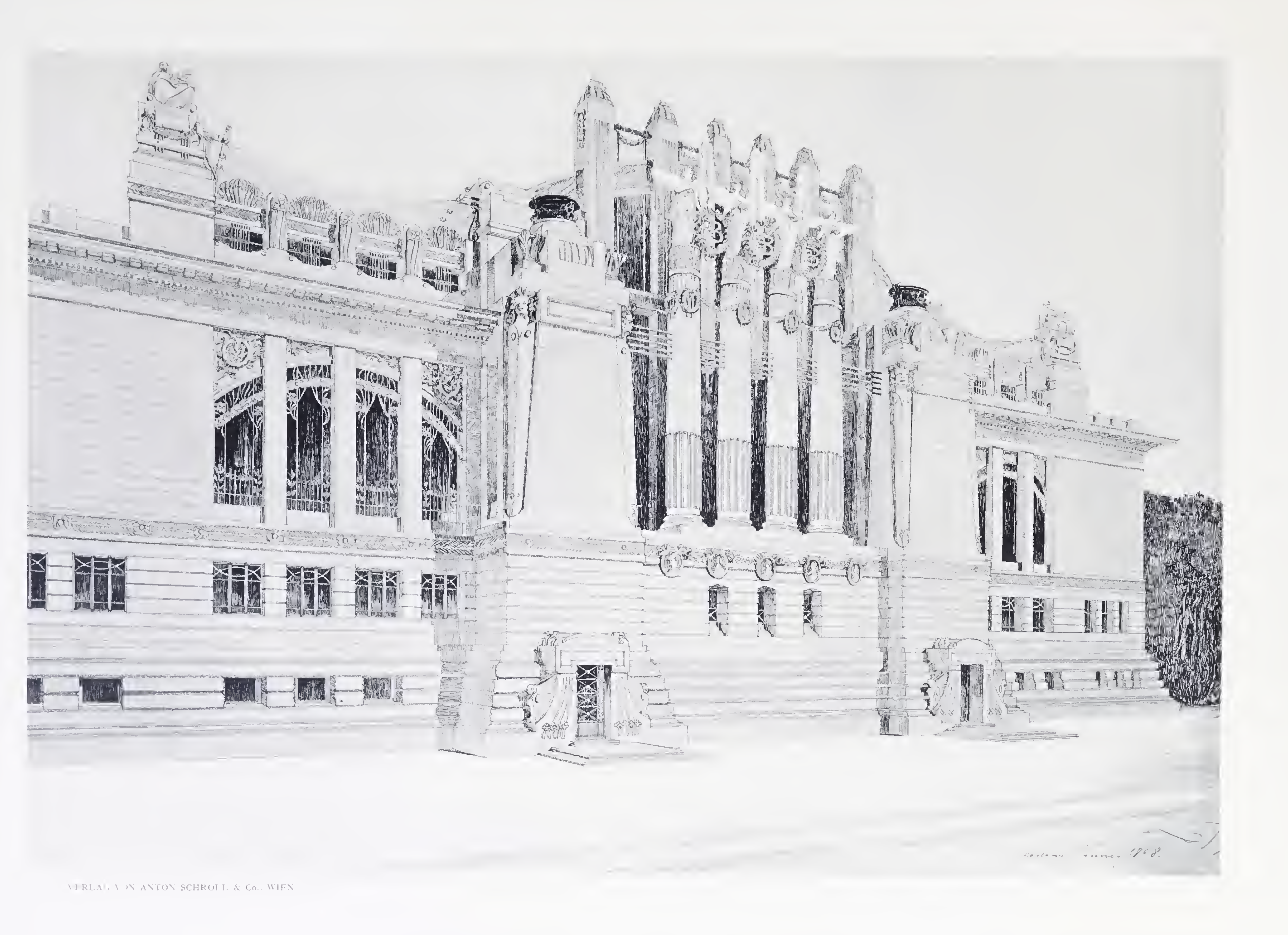
VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

ENTWURF ZU EINER GROSSEN CONCERTHALLE

ZUR AUFFÜHRUNG VON BEETHOVEN'S UND BRUCKNER'S SYMPHONIEN.







VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN

ENTWURF EINER GROSSEN CONCERTHALLE.

SEITENANSICHT



Es ließen sich hier noch eine Menge Parallelen finden, so das Wiederholen der vorhergehenden Motive einer Symphonie im Anfange des letzten Satzes.*) In der Architektur ist dies hier psychologisch leichter erklärlich als musikalisch. Um das Beispiel festzuhalten, wenn wir die Peterskirche verlassen haben, um etwa durch den unteren Bogengang hindurchzugehen und die Kirche zum Schluss von allen anderen Seiten zu besichtigen — wir werden doch noch immer einige Blicke auf den Petersplatz und auf die Hauptfaçade der Kuppel vorher werfen.

Diese durchaus nicht zufälligen Übereinstimmungen können wir uns nur erklären, dass diese beiden »kosmischen« Künste auf demselben Combinationsprincip beruhen. Die Musik hat es schon weitaus entwickelter, sie zeigt uns daher die Zukunft der Architektur.

*) Z. B. Beethoven, IX. Symphonie, Bruckner, V. Symphonie.

Die mittelalterlichen Städte verdanken viele ihrer schönsten architektonischen Eindrücke dem Zufall. Die Lieblichkeit ihrer Stadtbilder muss sich zu unserem Zukunftsstädten, die wir hoffentlich mit Bewusstsein, nicht halb instinctiv schaffen werden, etwa so verhalten, wie das Zwitschern der Vögel zur Symphonie. Die größten Meister der Tonkunst (z. B. Beethoven und Wagner) studierten solche pastorale Motive genau, um sie genial in ihren Compositionen zu verwenden. So können auch wir modernen Architekten die schönen alten Städte nicht genug studieren. Relativ leicht ist es, irgend ein Bausystem theoretisch festzustellen, unendlich schwer hingegen, bei der praktischen Ausführung genug Poesie hineinzuretten, um es der Menschheit wohnlich und angenehm zu machen. Dies muss wenigstens solange gelten, als unser Schönheitsbegriff noch nicht mit der »absoluten Zweckmäßigkeit«, respective Vollkommenheit zusammenfällt.

SCHLUSSWORT.

In den vorstehenden Zeilen wurden verschiedene Motive einer Betrachtung unterzogen, welche auf unsere moderne Architektur irgend eine Beeinflussung oder Befruchtung auszuüben vermögen. Die Entwickelung der Baukunst fußt auf viel complicierteren Verhältnissen, als man gemeiniglich annimmt; weder rein realistische oder constructive, noch bloß ideale Forschungen können uns einen vollen, klaren Einblick in das Wesen dieser Kunst verschaffen. Nur das Studium des Gegenstandes von beiden Gesichtspunkten verspricht einen Erfolg. Die Differenz in der Beurtheilung der Begriffe »schön« und »zweckmäßig« von Seite der verschiedenen Meister führte zu mannigfacher Spaltung in der Kunstauffassung. Im ersten Capitel wurde versucht, diese Widersprüche zu lösen, indem die Begriffe »schön« und »zweckmäßig« in ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis gebracht wurden.

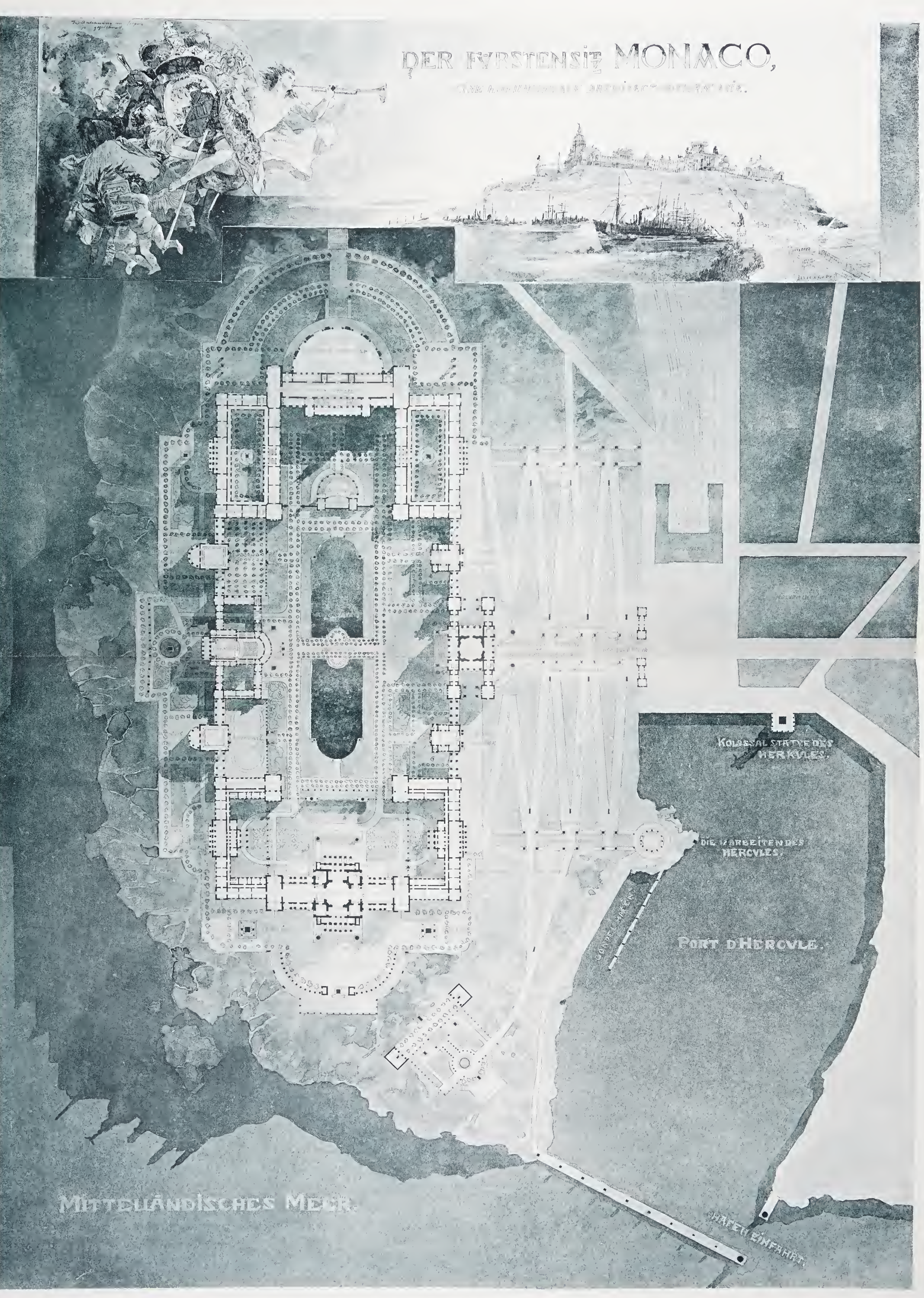
Das »Gesetz« von der Erhaltung der Energie weist nach, dass nicht die geringste Kraft verloren gehen könne, sondern dass dieselbe in irgendeiner Form zum Ausdruck kommen müsse; auch geistige Kräfte und Kundgebungen sind demselben Princip unterworfen. Wir können das Mittelalter nicht mit einigen akademischen Sätzen beiseite stellen. Die Geistesarbeit von Millionen Culturträgern kann nicht nutzlos gewesen sein. Jemand, der einen Zukunftsstil mit gänzlicher Umgehung des Mittelalters componieren will — der wird eben keinen Zukunftsstil schaffen. Nach Darwins bekanntem Satze vom Überleben des Bestangepassten, Bestconstruierten muss doch jede bedeutende Stilepoche in irgend einer Hinsicht etwas für unser Zeitalter Lebensfähiges haben. Ich habe zum größten Theil die Antike und das Mittelalter in Parallele gezogen, da dies die am öftesten aufeinander prallenden Gegensätze sind. Bisher ist die Gothik noch selten als ein unbedingt nothwendiges Glied der Entwickelung unserer modernen Architektur angesehen worden. Sie musste uns aber aus dem formellen Verfall ein geniales Combinationsprincip gebären. Dieses Zugrundegehen einer Kunst und das Entstehen einer neuen Phönixgeburt ist die natürliche Art des Fortschrittes. Die verknöchernde Macht der Gewohnheit ist zwar die Hauptursache einer Stilbildung, zugleich aber eine stetige Verhinderung des Fortschrittes. Nach einer gewissen Zeit müssen daher die Fesseln des Stils gebrochen werden, neues junges Streben muss entstehen, welches zunächst vielleicht Minderwertiges schafft, aber nach und nach zu Größerem heranreift.

Vergleichen wir die Folge der Stilarten untereinander, so werden wir finden, dass dieselben in ihrer allgemeinen Entwickelung gerade so dem Sterben und der Neugeburt unterworfen sind wie die einzelnen Individuen. Mancher bedauert vielleicht, dass irgend einer glänzenden Epoche der Kunstgeschichte nicht längeres, ja ewiges Dasein vergönnt gewesen sei. Wie ähnlich den Wünschen der Kinder, die, den Sündenfall der Bibel lesend, so bedauern, dass von nun an die Menschen sterben müssen, da Adam vom Baume der Erkenntnis gegessen. Wäre aber den Menschen Unsterblichkeit beschieden gewesen, so können wir uns gar nicht vorstellen, auf welcher Stufe der Uncultur wir uns heute befänden. Ist doch heute der Unterschied zwischen Vater und Sohn in der allgemeinen Weltauffassung ein bedeutender. Die Differenz zwischen mehreren Generationen ist noch größer. Das Sterben der Menschen, damit die folgende Generation zum Worte komme, das ist das grausame Geheimnis des Fortschrittes in der Welt. Ohne Tod kein Fortschritt.

Auch Stile müssen sterben. Wenn wir Jungen heute aus den mächtigen Wehen der Zeit eine Neugeburt erhoffen und uns vorbereiten müssen, bald an der Bahre der historischen Baustile zu stehen, so mögen uns alle anders denkenden Künstler und Gelehrten, denen das Alte theuer ist, nicht gram darum sein. Ewig ist nur die Materie, das ewig Todte; alles Lebende ist nur eine vorübergehende Bewegung. Wird unsere jetzt junge Kunst auch einmal alt und, dem Zwange der Zeit folgend, vom Schauplatze abtreten müssen, so können wir ihr nichts Größeres und Besseres wünschen, als dass ihr Andenken ebenso in tausend Herzen befruchtend nachwirken möge, als die Kunst unserer großen Vorfahren.



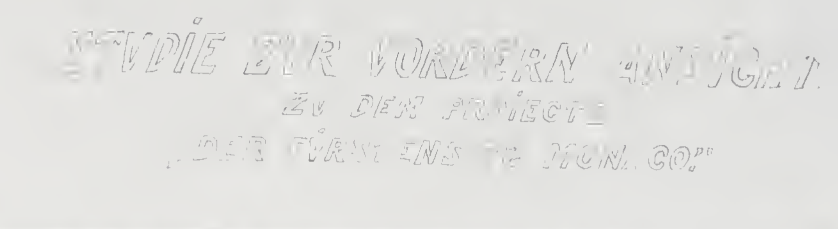




VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.



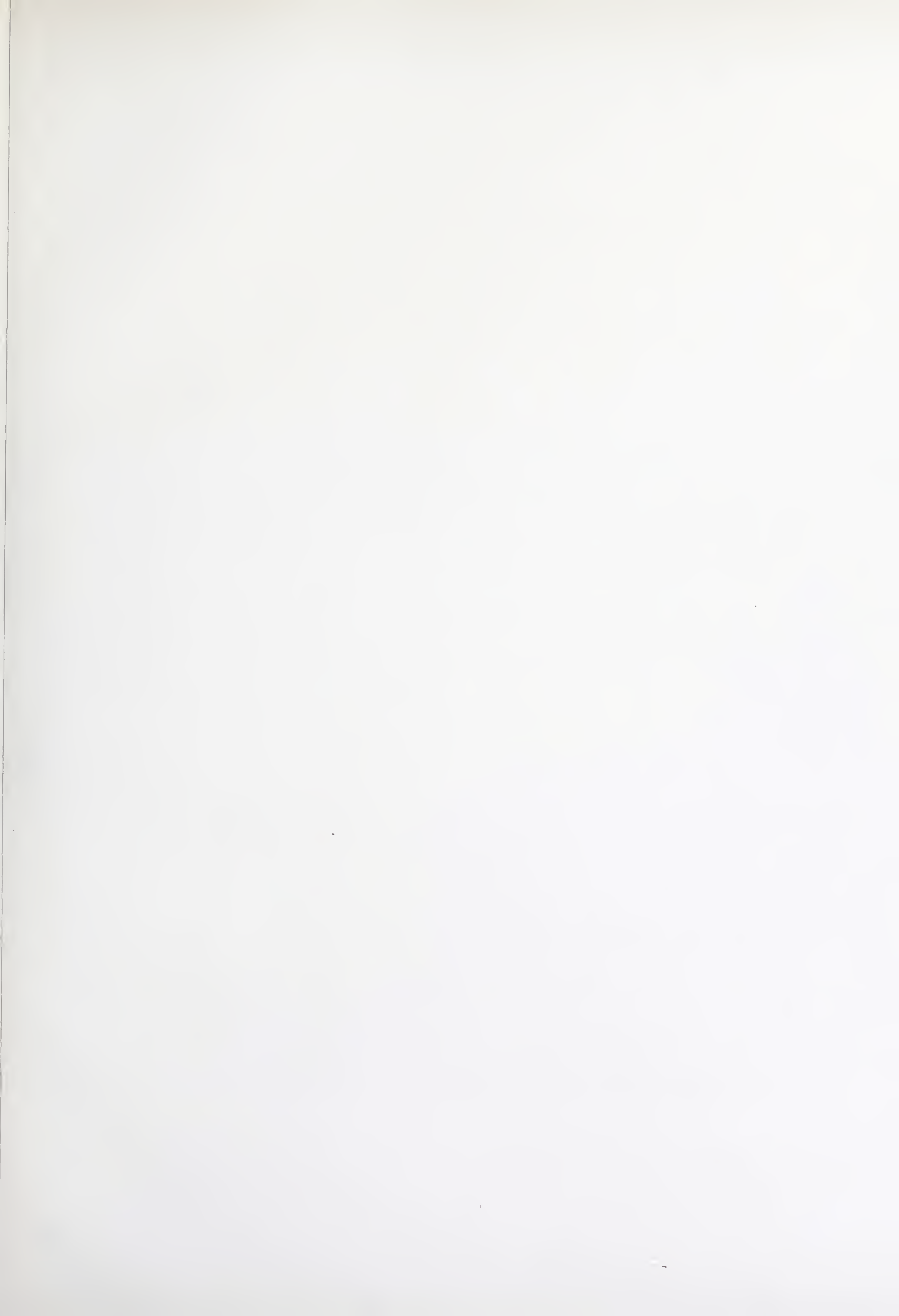


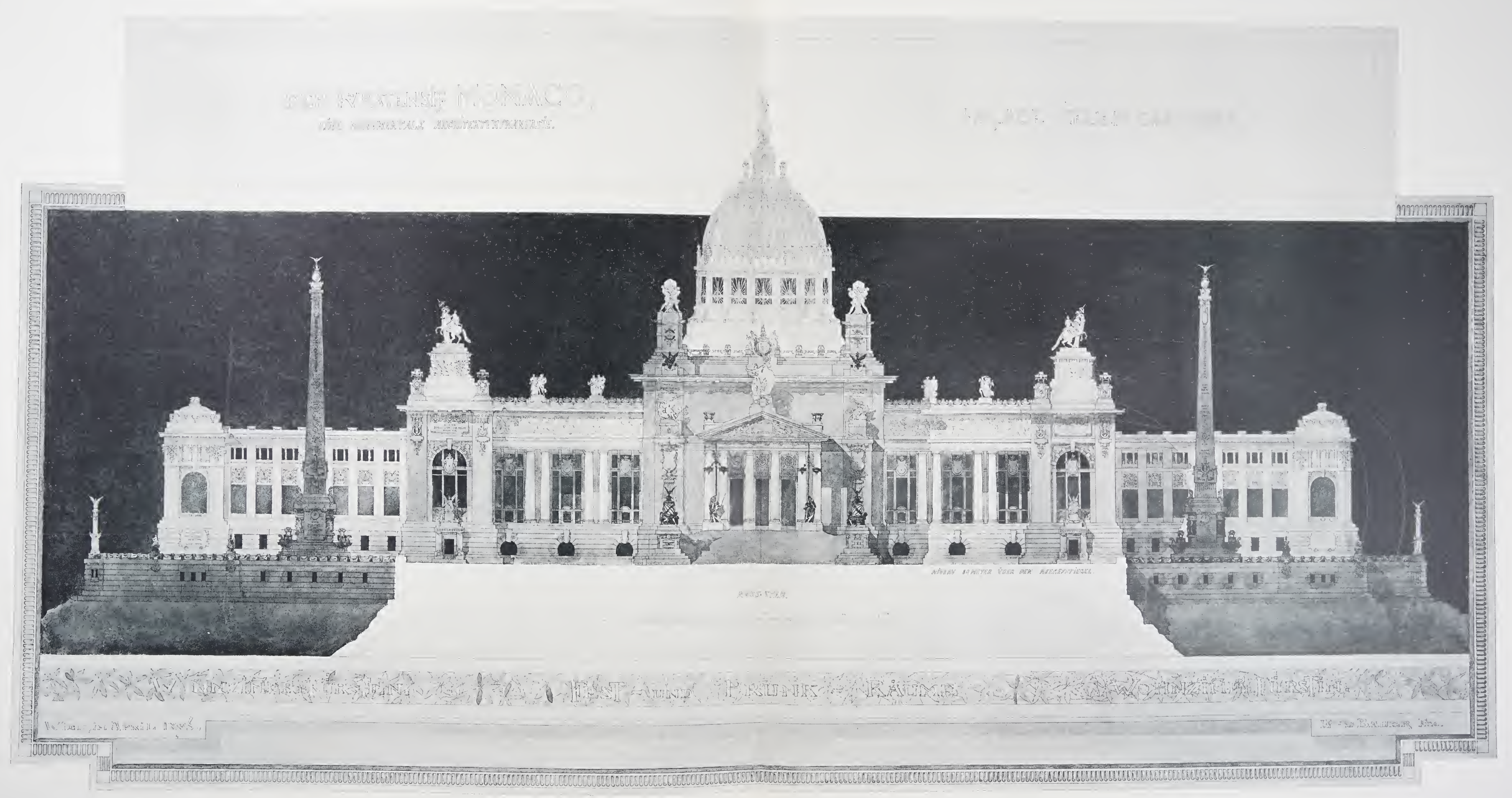


VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.









VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.











VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

ZU DEM PROJECTE: »DER FÜRSTENSITZ MONACO«, DIE KAPELLE.



VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN

ZU DEM PROJECTE: »DER FÜRSTENSITZ MONACO«, ECKBAU DER BIBLIOTHEK.

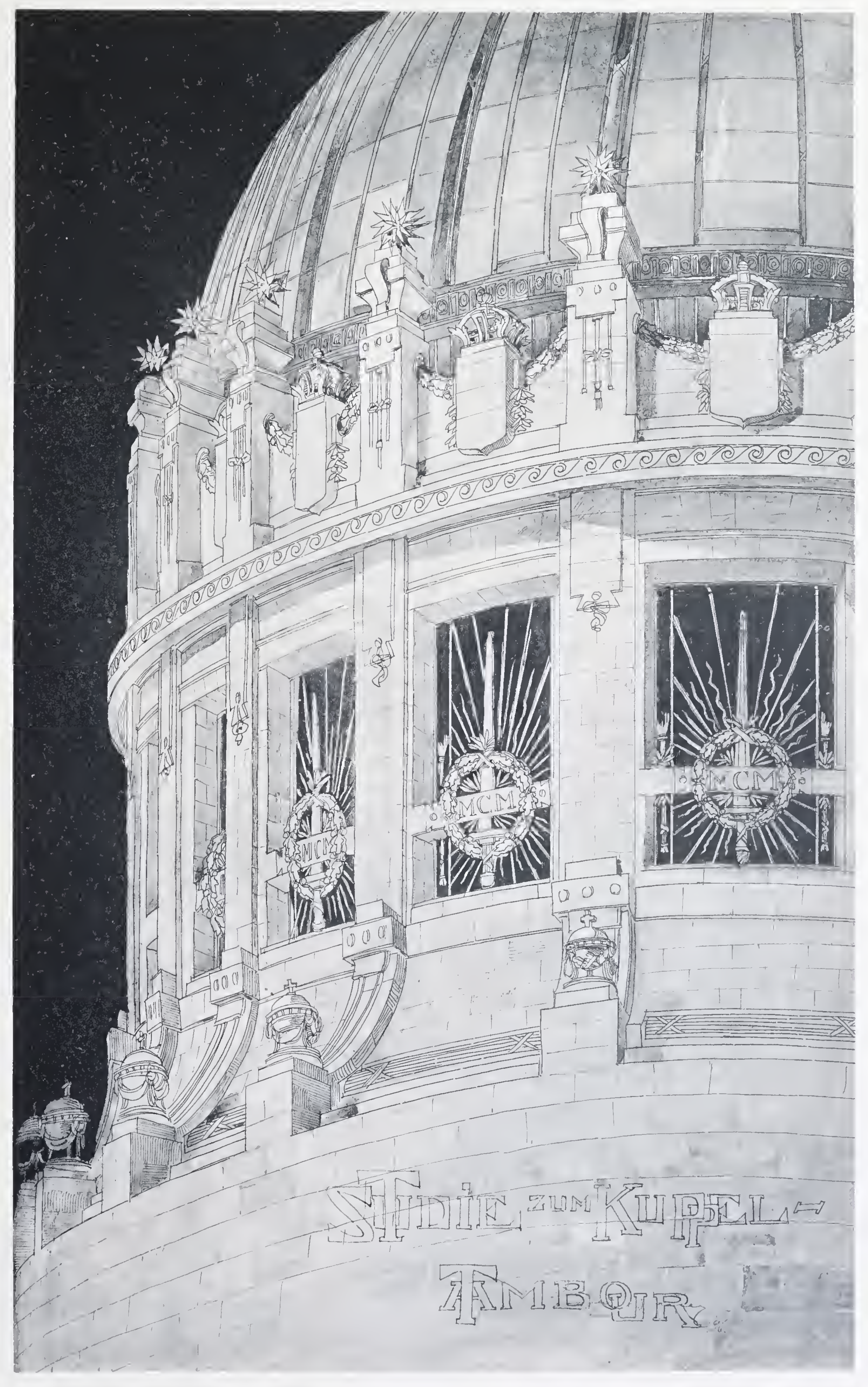


VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

MITTELBAU DES MUSEUMS.



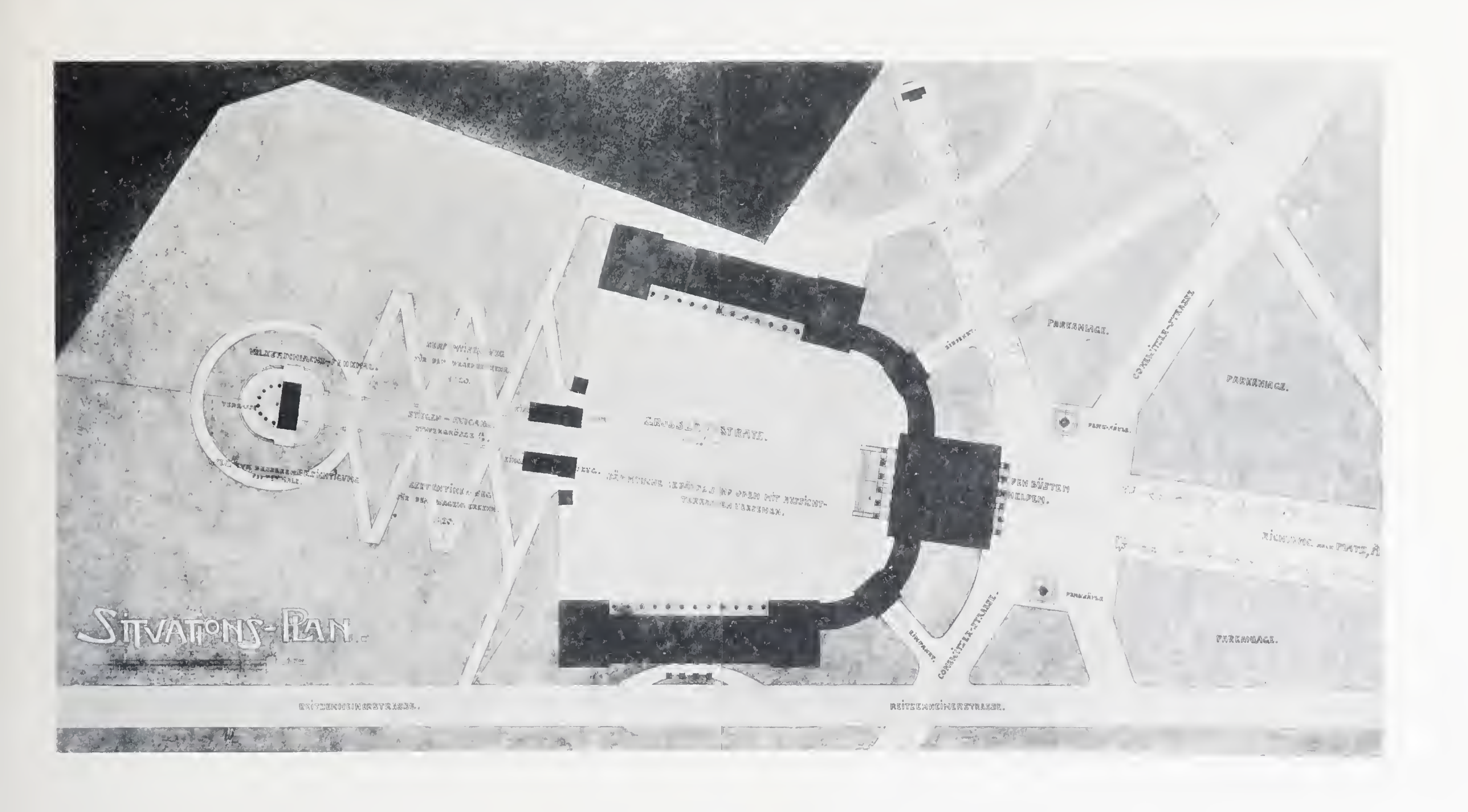


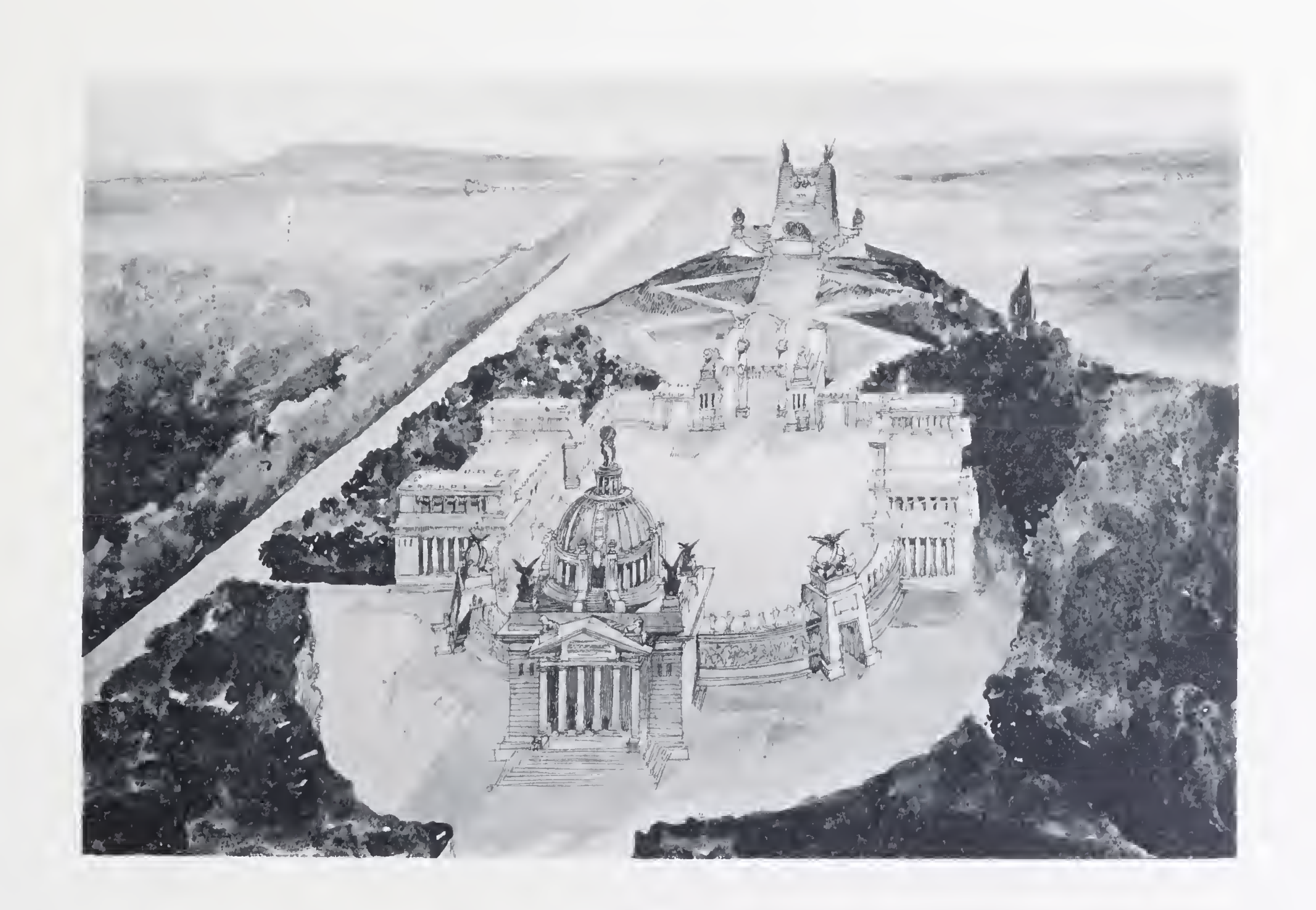


VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

ZU DEM PROJECTE: »DER FÜRSTENSITZ MONACO«.







CONCURRENZ UM DAS VÖLKERSCHLACHT-DENKMAL BEI LEIPZIG.

SKIZZE DER GESAMMT-ANLAGE.

DER FÜRSTENSITZ MONACO, EINE MONUMENTALE ARCHITEKTUR-PHANTASIE.

Zu XIV bis XXVI.

Der Felsen von Monaco, eine der herrlichsten und malerischesten Partien des Mittelmeeres, ist wie dazu geschaffen, einen Vorwand für eine ideale Architekturphantasie zu bieten. Die Anregung zu diesem Projecte hat Herr Professor Otto Wagner gegeben, zur Zeit, als ich um den Rompreis der Akademie concurrierte. Wie die meisten ähnlichen Aufgaben ist auch diese mehr oder weniger Torso geblieben; etwas anderes strebt man wohl bei derartigen Entwürfen, die durchaus unrealisierbar sind, kaum an.

ZU DEM ENTWURFE: »DAS VÖLKERSCHLACHT-DENKMAL BEI LEIPZIG«.

ENTWURF FÜR DAS PARLAMENT IN MEXIKO.

Zu XXIX bis XXXIV.

Dieser Entwurf wurde anlässlich einer internationalen Concurrenzausschreibung verfasst, hatte aber leider das böse Schicksal, wegen ungünstiger Schiffahrtsverhältnisse erst sechs Wochen nach dem Termine dort einzulangen. Das Gebäude sollte sich inmitten eines großen elyptischen Platzes erheben, und es war für dasselbe ein Quadrat von 100 auf 100 *m* Länge als Grundfläche vorgesehen. Der obere Theil der Kuppel ist ganz aus vergoldetem Eisen, mit Bronzeverzierungen projectiert.

CONCURRENZPROJECT FÜR DAS VÖLKERSCHLACHT-DENKMAL BEI LEIPZIG.

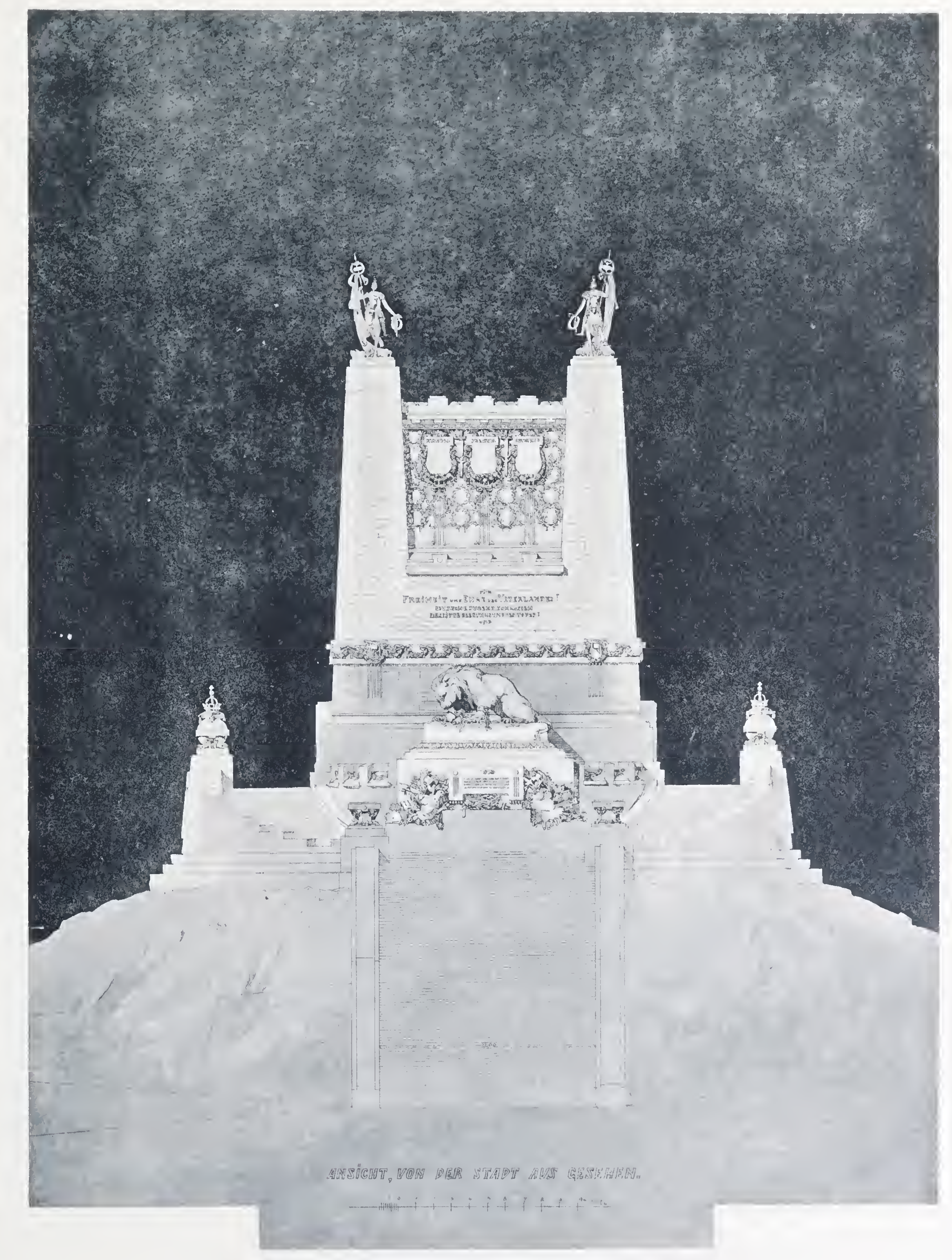
Zu XXVII u. XXVIII.

Das vorliegende Project gelangte bei der damaligen Concurrenz in die engere Wahl. Die »Deutsche Bauzeitung« schrieb hierüber in Nr. 7 von 1897:

»Auf breiterer Grundlage war, wie sein Kennwort andeutet, der Entwurf: ‚Ein deutsches Olympia' angelegt, eine fein durchgearbeitete, liebenswürdige und dabei doch des großen Zuges und Inhaltes nicht entbehrende Arbeit, in welcher wir auf S. 41 Abbildungen der Vorder- und der Rückseite des auf dem Hügel errichteten Theiles des Gesammt-Denkmales geben. Dem Entwurfe war ein Wort Richard Wagners beigegeben:

> Es strahlt der Menschheit Morgen,
> Nun dämm're auf, du Göttertag!

ein Wort, das zunächst an die historischen Ereignisse anknüpft, vielleicht aber auch in der tieferen Absicht einer Bezugnahme auf die im Denkmal zum Ausdruck gelangte Kunstrichtung angeführt wurde. An der Vorderseite des Denkmales ist das zum nationalen Bewusstsein erwachte Volk bildlich durch einen mächtigen Löwen dargestellt, welcher die Fesseln zerreißt. Eine umfangreiche Anlage am Fuße des Hügels ist aus dem Gedanken der National-Festspiele entsprungen, die, als nationale Heldengesänge und turnerische Wettspiele ausgeübt, einen moralischen und erziehlichen Einfluss auf das Deutschthum unseres Volkes ausüben. Durch ihre Abhaltung würde nach der Meinung des Verfassers das urdeutsche Leipzig ein neuer Mittelpunkt deutscher Kunst und Sitte. Diesen Überlegungen entsprechend, ist der Denkmalstheil, welcher den Festplatz bildet, von großer Auffassung und reicher architektonischer Durchbildung.«



VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

CONCURRENZ UM DAS VÖLKERSCHLACHT-DENKMAL BEI LEIPZIG



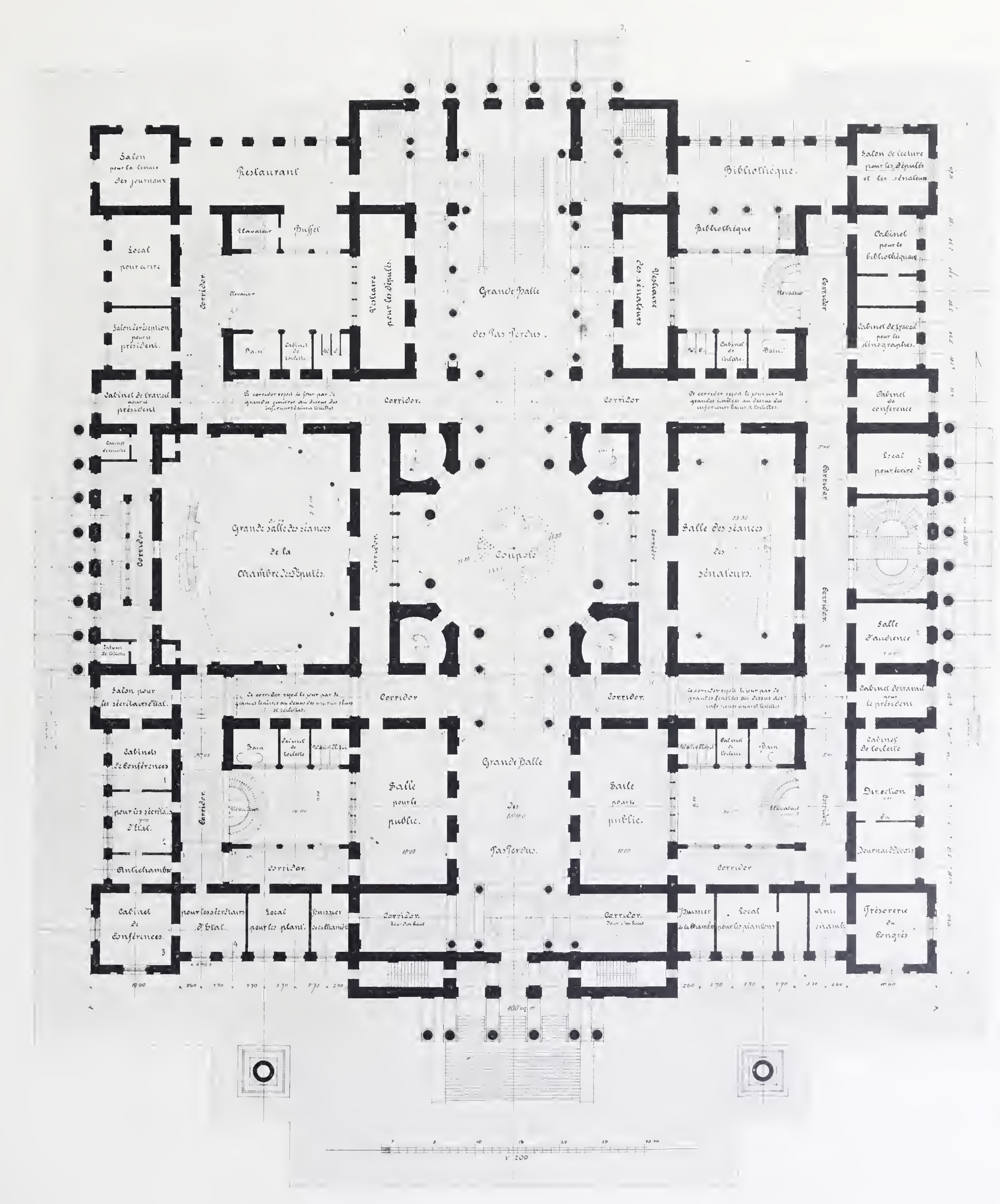


VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

CONCURRENZ UM DAS VÖLKERSCHLACHT-DENKMAL BEI LEIPZIG.

PERSPECTIVE.



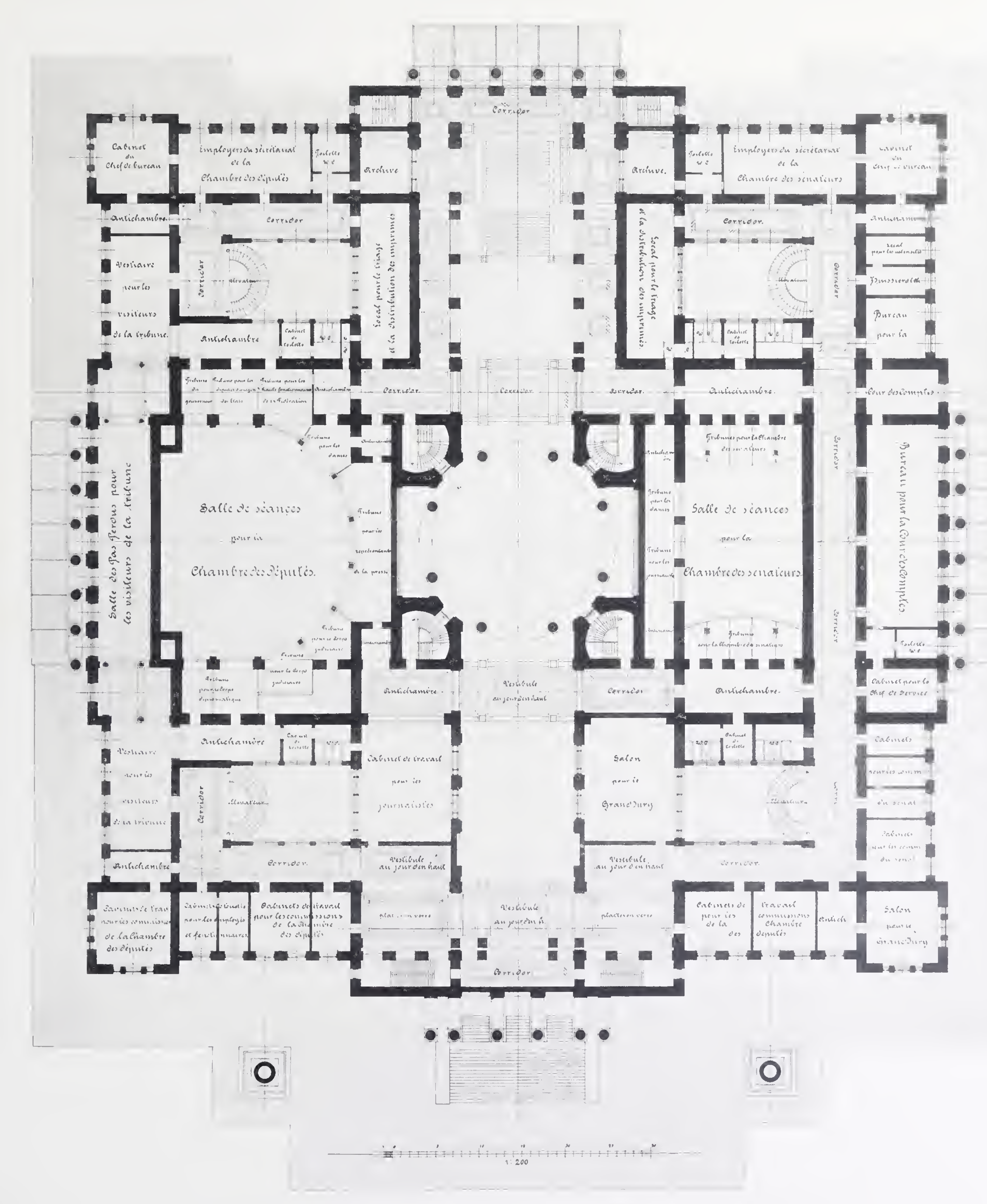


VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

ENTWURF FÜR EIN PARLAMENT IN MEXIKO.

GRUNDRISS DES HAUPTGESCHOSSES.





VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

ENTWURF FÜR EIN PARLAMENT IN MEXIKO.

GRUNDRISS DER I. ETAGE.







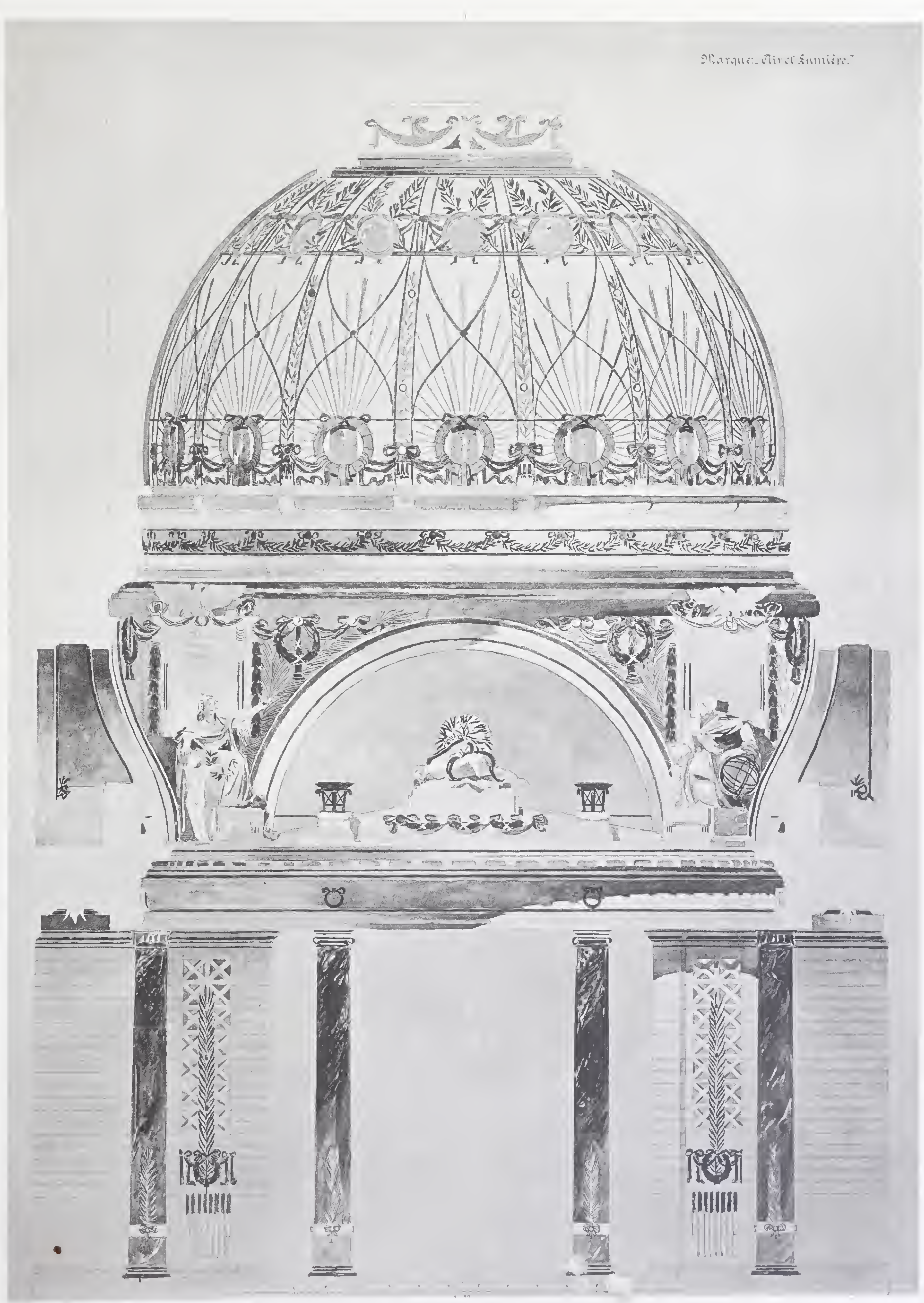
VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO., WIEN.

ENTWURF FÜR EIN PARLAMENT IN MEXIKO.

PERSPECTIVISCHE ANSICHT.





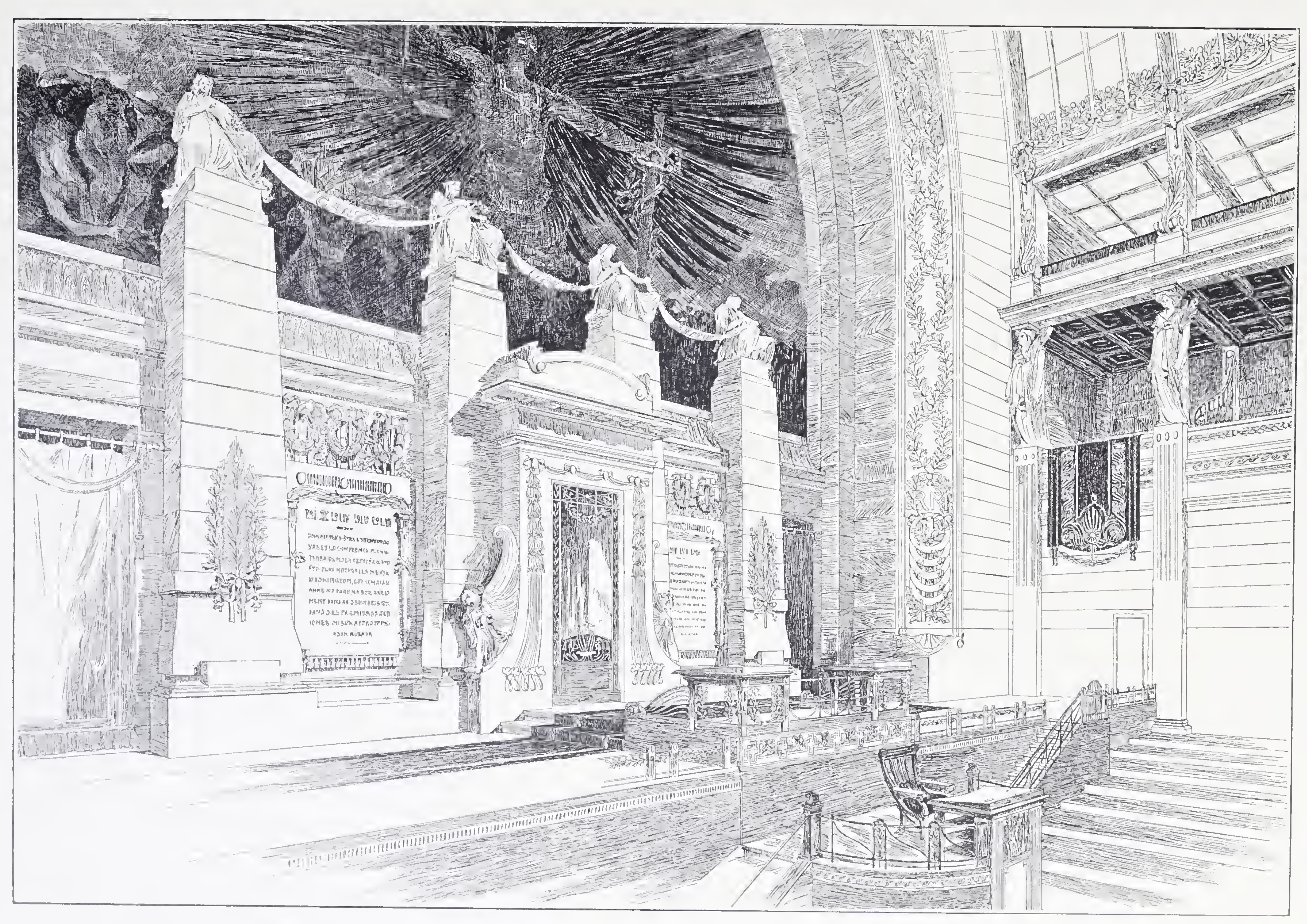


VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN

ENTWURF FÜR EIN PARLAMENT IN MEXIKO.

SCHNITT DURCH DIE KUPPEL.



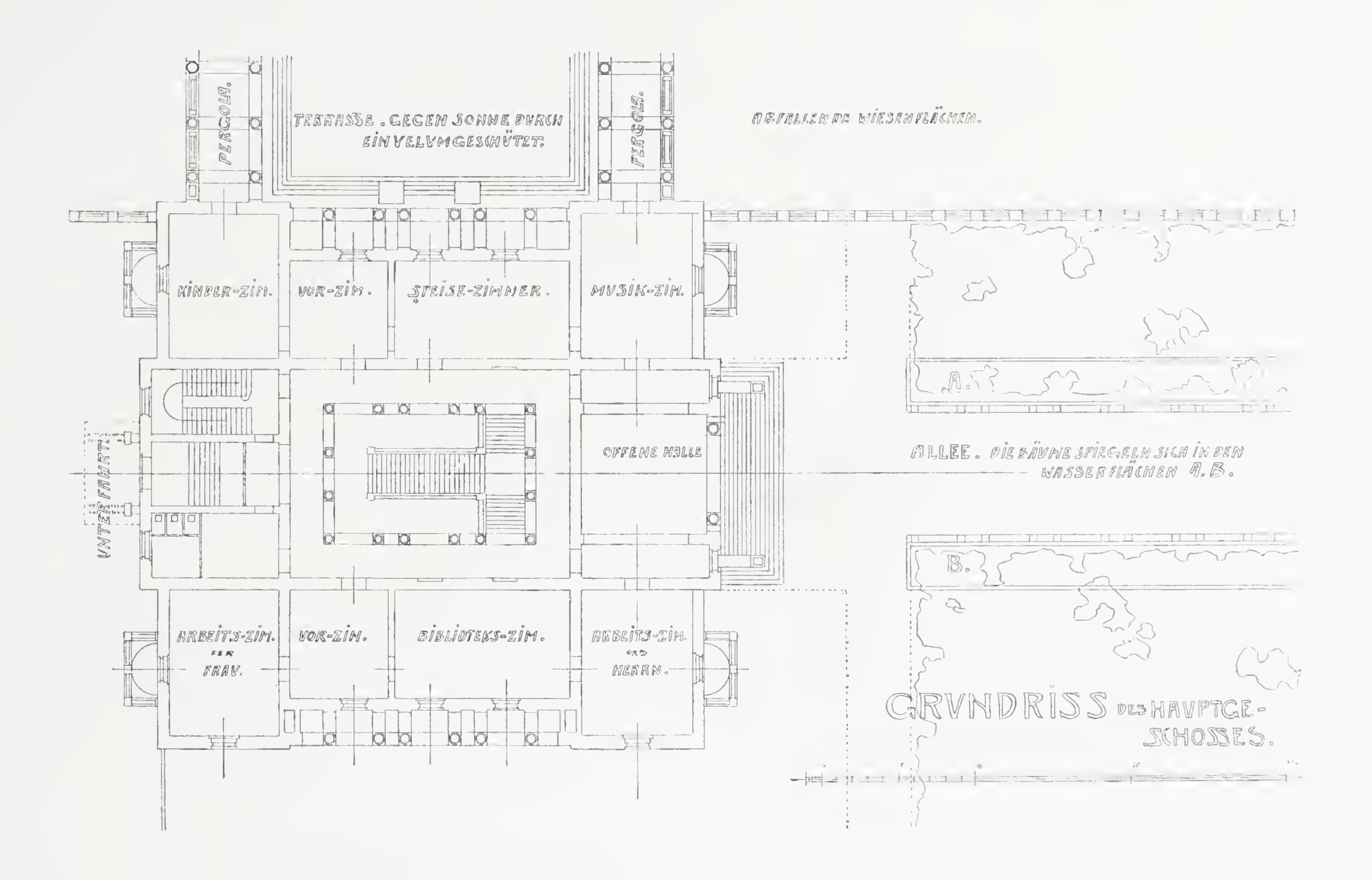


VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co., WIEN.

ENTWURF FÜR EIN PARLAMENT IN MEXIKO.

STIRNWAND DES SITZUNGSSAALES.





Zu XXXV u. XXXVI.

EINE VILLA.

Viele Architekten glauben, es gäbe nichts Lustigeres und Ungebundeneres, als eine Villa zu entwerfen. »Da kann ich doch endlich einmal mit dem Pauspapier ordentlich wirtschaften,« denkt sich still der eine. »Individualität frei! Gott sei Dank, keine Vorschriften, keine Fluchtlinien, keine Beschneidung aller künstlerischen Freiheiten! Jetzt will ich euch zeigen was ich kann!« ruft laut ein Zweiter. Ein Dritter sagt vielleicht gar nichts, läuft stracks in eine Buchhandlung und verlangt »Nürnberg im Mittelalter«.

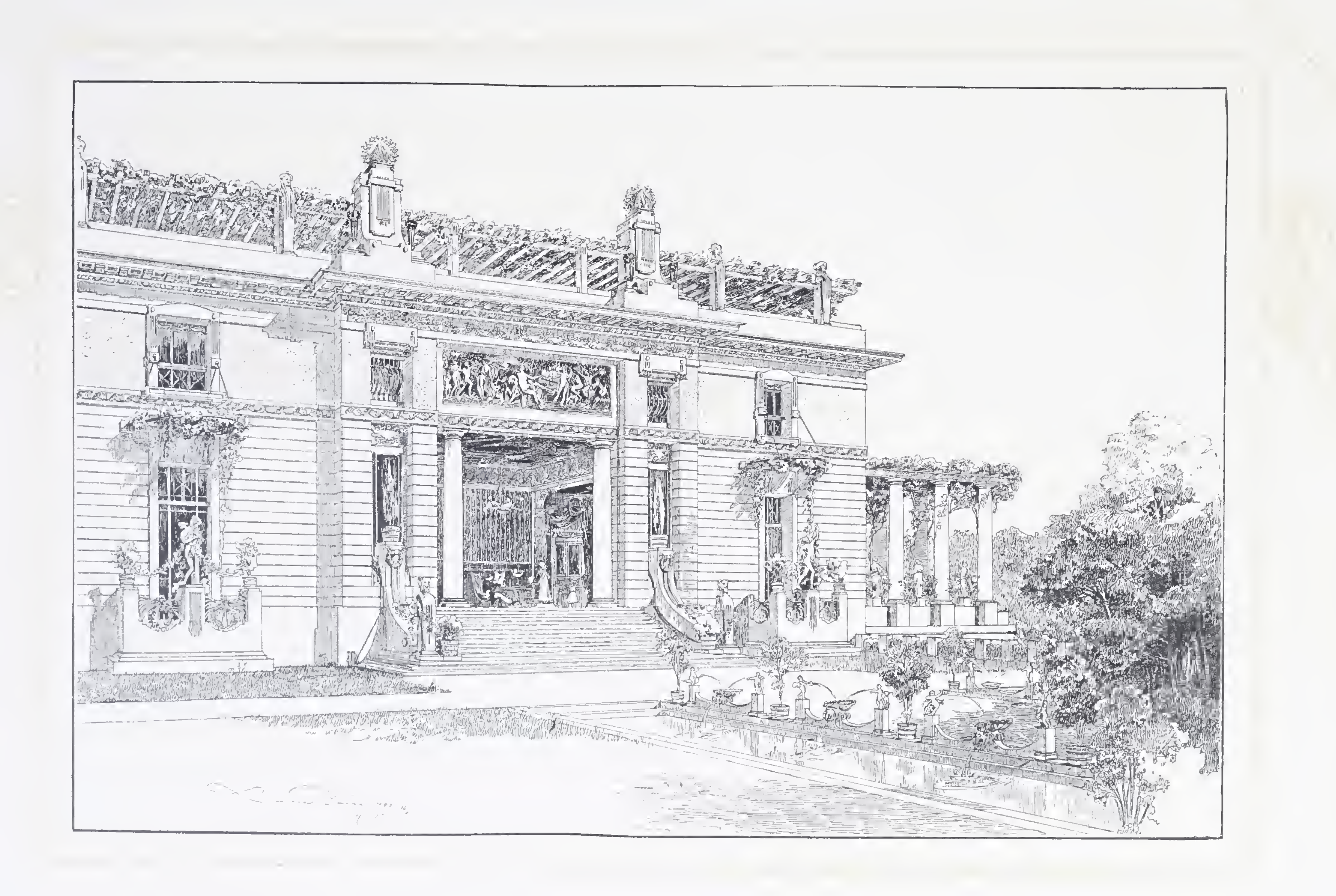
Man braucht nicht viel Phantasie zu haben, um sich vorstellen zu können, was die endgiltigen Resultate sein werden, sehen wir doch derartig entstandene Bauwerke allenthalben auf unseren Straßen. Wer auch Einblick in die Pläne nimmt, dem wird sofort klar sein, dass am Papier alles recht schön und nett aussieht und uns in Wirklichkeit doch so wenig befriedigt. Denn eine Villa ist in Wahrheit ein Motiv für die höchste Beschränkung der Phantasie eines Künstlers. Die Natur, in deren Mitte eine Villa steht, gießt ihre Mannigfaltigkeit in einem unerschöpflichen Formenreichthum um das Gebäude aus. Den Jahreszeiten nach wechselt die Stimmung und die Farbe, und in diesem ewigen Wechsel sehnen wir uns nach etwas Ruhigem, Unveränderlichem, dauernd Bleibendem. Wer Gefühl für die Schönheit der Landschaft hat, stellt sich schon beiläufig vor, wie ein Gebäude darin aussehen müsse — jetzt kommt aber der Architekt und baut in einem förmlichen Wettbewerbe mit der Gottesnatur Zacken, Spitzen und Thürme dahin. Das ist ein typisches Beispiel. Fragen wir den Herrn Baumeister: »Um des Himmelswillen, warum haben sie denn hier einen deutschen Renaissancekasten hergebaut?« — »Ja, das ist doch malerisch,« wird er uns stereotyp entgegnen, »es muss doch ein Zusammenklingen des Gebäudes mit der Natur angestrebt werden; wie kann man das besser, als durch möglichst viele freie Endigungen?« Folgen wir weiter ins

Atelier und nehmen die Reißbretter mit den Façaden zur Hand. »Dieser Giebel ist vom Pellerhaus in Nürnberg, das Motiv des Einganges ist einem alten Festungsthor von Würzburg entnommen, das Original dieses Thürmchens steht in Rothenburg,« erklärt der Architekt weiter, »alles Architekturen ersten Ranges.« Ein Bauherr, der eine ähnliche Sprache hört, verliert selbstverständlich jeden Muth, irgend eine Einwendung zu machen.

Beim Plan am Papier hat der Architekt auch so ziemlich recht. Im Vergleiche zu der großen weißen Fläche des Papieres, in deren Mitte der Entwurf gezeichnet ist, ist derselbe auch malerisch; denn der Begriff »malerisch« fußt im wesentlichen auf Gegensätzen. Dies wird leider nur zu oft verkannt. Unsere reizenden alten Plätze und Stadtbilder verdanken ihr malerisches Moment meistens dem Umstande, dass ihre Gebäude sehr verschiedenen Stilepochen angehören, daher in ihrer Massenvertheilung große Gegensätze bilden. Trotzdem wird heutzutage bei Concurrenzausschreibungen öffentlicher Gebäude häufig die Forderung gestellt, dass dieselben stilistisch in Übereinstimmung mit der Umgebung stehen sollen. Motiviert wird dieses Vorgehen seltsamerweise öfters mit dem Satze, »um ein malerisches Gesammtbild zu erzielen«. Es ist dies ein ebensolches Verkennen des Begriffes »malerisch«, wie es von Seite der Architekten bei Villenbauten so oft geschieht.

Eine schwere massige Festungsmauer als große Fläche, hier und da ein reichverziertes Festungsthor — das ist malerisch. Eine mittelalterliche Straße, grauer Himmel, die obere langweilige Linie der perspectivisch verlaufenden Häuserfluchten durch zahlreiche Giebel unterbrochen, die düstere Enge durch Gold und feurige Farben erhellt — das ist auch malerisch. Eine reich decorierte oder gar färbige Villa mit vielgegliederter Silhouette inmitten der Landschaft ist wohl das Unmalerischeste, das man sich denken kann. Fragen wir einen Landschafter, was er unter »malerisch« verstehe und wo er etwa ein künstlerisches Zusammenklingen von Häusern und Landschaften schon beobachtet habe, er wird uns unzweifelhaft auf Capri verweisen. Die Bauart dieser einfachen Häuser ist das Entzücken aller Künstler. Es liegt auf der Hand, dass es nicht leicht möglich ist, diese Bauart in unser Klima zu übertragen oder sie unseren modernen Culturforderungen anzupassen — aber lernen können wir an diesen Häusern, wie man architektonische Motive mit der Natur in Einklang bringen kann. Große weiße Mauerflächen, oben die Häuser gerade abgeschlossen, höchstens mit einer ganz flachen Kuppel überdeckt; wenn irgend Ausbauten vorhanden sind, haben dieselben immer einfache, klare, prismatische Grundformen. Stiegenaufgänge und reizende Pergolen sind die einzigen complicierteren Motive. Es sprüht eine Lebenslust aus diesen Bauwerken, man findet sich gleich heimisch wie nirgends in Italien. Es ist bekannt, dass Reisende, welche nur einen kleinen Ausflug nach dieser Insel beabsichtigten, jahrelang dort verblieben. Jedermann, der Capri besucht hat, muss unwillkürlich zu dem Schluss kommen, dass die Vorbilder unseres Villenbaues zumeist gänzlich unrichtig ausgewählt sind. Die Giebel und Thürmchen der Häuser aus mittelalterlichen Festungen sind es ja, aus denen die Architekten ihr Villenragout brauen. Gerade das Mittelalter kann aber für die Villa die wenigsten Motive liefern, denn die unsicheren Verhältnisse, welche zu dieser Zeit zu den befestigten Städten führten, schlossen die künstlerische Ausbildung eines Einzelnwohnhauses (sofern es nicht eben eine Burg war) gänzlich aus. Die Menschheit, welche endlich den Festungsgürtel der Städte gesprengt hat, welche sich nach Luft und Licht sehnt, kann ihr Vorbild nur in ähnlichen Culturverhältnissen erblicken, in der Antike. Für die formelle Durchbildung, sowie für die farbige Behandlung ist Pompeji eine wahre Fundgrube neuer Ideen. Insbesondere ist hier die Bedeutung von Wasserkünsten zur Erfrischung der Hallen und Gärten in einer vortrefflichen Weise durchgeführt. Was könnten wir hierin Vernünftiges leisten, wenn wir die Errungenschaften unserer Technik benützen wollten; denn Wasserkünste haben am Ende doch noch einen besseren Zweck als unsere heutigen Spielereien.

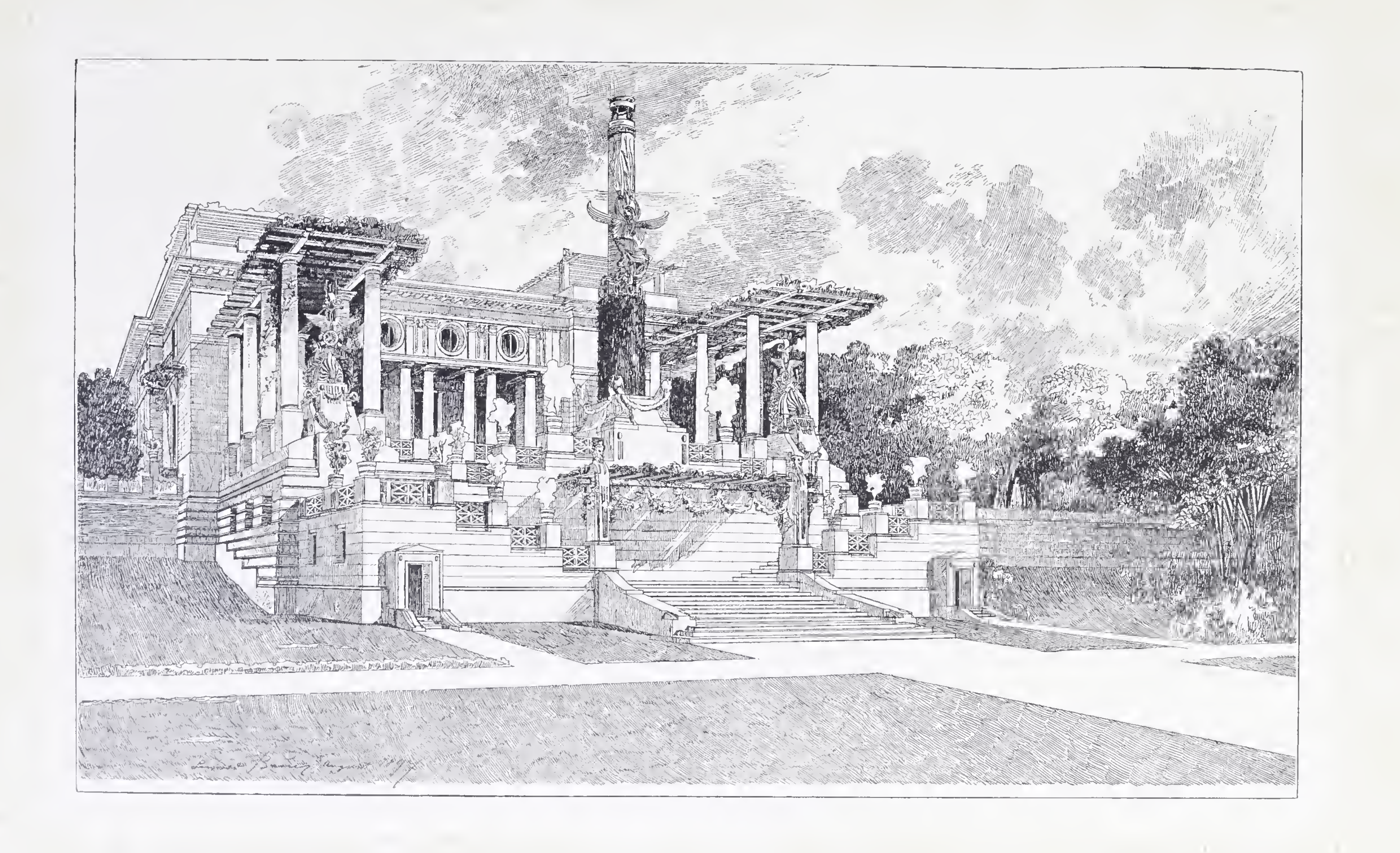
Eine unglaubliche Menge von Poesie liegt in dem Schutte Pompejis begraben. Fände sich nur ein Sonntagskind, dass diesen Schatz heben und für unsere Zeit nutzen könnte!



ENTWURF EINER VILLA FÜR HERRN J. F. IN WIEN.

PERSPECTIVISCHE ANSICHT.





ENTWURF EINER VILLA FÜR HERRN J. F. IN WIEN.









